د. ابراهيم عوض

فصول من النقد القصصي

الطبعة الثانية

١٩٨٧

بين يدى الفصول

يضم هذا الكتاب أحد عشر فصلا ، يعالج الفصل الأول مكانة الفن القصصى فى الأدب العربى القديم ، وموقف النقاد القدماء منه ، والعلاقة التى بين القصص العربى القديم والقصة العربية والحديثة . وقد حاولت فى هذا الفصل أيضا أن أستخلص بعضا من سمات القصص القصير فى أدبنا القديم تكملة لجهد المرحومين محمود تيمور ، الذى كان ، فى حدود علمى ، أول من حاول استنباط ملامح القصة العربية القديمة ، وسيد قطب ، الذى فصل القول فى خصائص القصة القرآنية، وكذلك الدكتور محمود ذهنى والأستاذ فاروق خورشيد ، اللذين اغنيا المكتبة النقدية بما كتباه عن فن السيرة الشعبية ونقط الإتصال والاختلاف بينها وبين فن القصة الحديثة .

أما الفصول العشرة الباقية فيتناول كل منها بالنقد المفصل قصة مصرية ، كـ « زينب » للدكتور محمد حسين هيكل ، و « دعاء الكروان » للدكتور طه حسين ، و « نداء المجهول » لمحمود تيمور ، و « قاع المدينة » ليوسف ادريس ، و « رحلة ابن فطومة » لنجيب محفوظ . وهى ، كما يرى القارىء ، قصص مشهورة لمؤلفين مشهورين . وبرغم ان نقادا آخرين قد سبقونى إلى تناول معظم هذه القصص (اقول : « معظم القصص » لاكلها ، فإنى أعتقد أنى أول من تناول بالنقد المفصل « عمالقة الشمال » لنجيب الكيلانى ، « ورحلة ابن فطومة » لنجيب محفوظ) فإنى آمل أن يجد القارىء فيما كتبته عن هذه القصص شيئا جديدا ، إذ حاولت ألا أتأثر بما سبق كتابته عن هذه الاعمال سلبا أو إيجابا ، ولذلك فإنى ، عند كتابتى هذه الفصول ، ما عدا الفصل الخاص بـ « حواء بلا آدم » تقريبا ، لم ارجع الى هذا الذى كتب عن القصص المذكورة وقرأته من زمن بعيد ، حتى أستقبلها وأنا برىء العقل والصدر . كذلك فإنى ، وأنا اكتب الفصول المذكورة ، لم ألق بالا إلى أسماء أصحابها ، ومن ثم لم أغفل شيئا من محاسنها أو عيوبها ، ولم يمنعنى ما يتمتع به أصحابها من مكانة

فى عالم الأدب العربى من أن أقول ما أعتقد أنه كلمة الحق بدون أدنى مواربة • وفضلا عن ذلك فقد أوليت اللغة وصحة الاسلوب الاهتمام الواجب ، الذى يؤسفنى أن أقول إن كثيرا من نقاد القصة قد أهملوه إهمالا مزريا • ومما أعتقد أيضا أنه جديد فى هذه الفصول أننى لم أفصل بين كونى ناقدا وأنى إنسان مسلم ، فكم من نقاد وأدباء مسلمين إذا تناولوا القلم لم تحس فرقا بينهم وبين غيرهم ، وكأنهم يخافون أو يخجلون ، ولا أدرى لماذا • أما الذين يتحمسون لدينهم فإنهم فى الغالب ينسون أنهم ادباء أو نقاد ، ويتحولون إلى وعاظ ، مما يترتب عليه أن يهملوا الشكل الأدبى ، ويركزوا اهتمامهم على المضمون تركيزا يتسم فى كثير من الحالات بالسذاجة المخلة أو ضيق الافق ، والإسلام برىء من هذا كله ، وإن ظن هؤلاء أنهم بذلك يحسنون صنعا ، فإن بعض أعداء الدين ، بناء على موقف مثل هؤلاء الكتــاب ، يتهمون الاسلام بأنه يعادى الآداب والفنون ، ومنهم دارس عربى ألقى بحثا سخيفا فى حلقة من حلقات البحث بإحدى الجامعات البريطانية هاجم فيها الإسلام ، الذى ينتسب اليه أبواه ، بأنه يضيق على كل نشاط أدبى وفنى بل يخنقه • ولا أظن أنى بحاجة إلى القول بأن الآيات التى وردت فى آخر سورة « الشعراء » ، والتى يدمغ فيها القرآن الشعراء بأنهم يقولون ما لا يفعلون ، وانهم فى كل واد يهيمون ، إنما نزلت فى حق الشعراء المبطلين الذين يؤازرون الكفر والجهل والاستبداد ، ويؤرثون العداوات بين الناس ، ويلغون فى أعراض البشر • • • الخ • فإدانة القرآن لهــم ليست هجوما على الشعر ولا الأدب • وكيف والرسول هو القائل إن من بين البيان لسحرا ، وهو الذى استعان بما للأدب من قوة معنوية هائلة فى الحرب الضروس بين جنــود الحق وأوباش الباطل ؟

نقطة أخيرة هى اننى أعد النقد الجيد جزءا من الأدب ، ولذلك فإنى اضيق أشــــد الضيق بأسلوب عــدد من النقــاد لرداءته ، وأرى أنــه ينبغى على النــــاقد أن يحتفى بأسلوبه ، حتى يجــد القارىء فيما يكتبه المتعة الى جانب الفائدة •

هناك ما يشبـــه الاجماع من نقادنا على أن العرب قبل العصر الحديث قـــد عرفوا القصص ، وإن كان من المستشرقين من ينفى ذلك (١) ، فأى الرأيين هو الصحيح ؟

الواقع أن العرب ، كما يقول د • زكى مبارك (٢) ، « كجميع الامم ، لهم قصص وأحاديث وأسمار وخرافات وأساطير يقضون بها أوقات الفراغ ، ويصورون بها عاداتهم وطباعهم وغرائزهم من حيث لا يقصدون » • وهـــذا حق ، فما خلت فترة فى تاريخ أية أمـــة من الحكايات والقصص ، أيا كان لونها و مستواها من الفن ، فضلا عن أن التراث الأدبى للعرب يكذب ما يدعيه بعض المستشرقين فى هـــذا السبيـــل •

وعلى ضوء هذا ينبغى أن نقرأ ما يقرره فاروق خورشيد من أن « العلماء مجمعون على أن العرب فى الجاهلية كانت لهم قصص كثيرة ومتعددة ، فقد كانوا مشغوفين بالتاريخ والحكايات التى تدور حول أجدادهم وملوكهم وفرسانهم وشعرائهم ، وكتاب « الأغانى » لأبى الفرج الاصفهانى يكاد يكون ذخيرة كاملة من القصص الذى تناقله الناس عن شعرائهم ومجالسهم وملوكهم • وليس كتاب الاغانى هو المرجع الوحيد فى هذا ، بل إن المكتبة العربية غنية بأمثال « الأمالى » و « الشعر والشعراء » وكتب الطبقات ، بما لا يدع مجالا للشك فى أن الفن القصصى قد تناول الحياة الجاهلية فى كل مظاهرها ، إلا أن

---

(١) يذكر د • أحمد أمين فى « فجر الاسلام » (ط / ٨ ص / ٣٦) عن أوليرى أنه يرى أن العربى ضعيف الخيال ، جامد العواطف ، وأن الناظر فى شعر العرب لا يرى فيه أثرا للشعر القصصى ولا التمثيلى ، ولا يرى الملاحم الطويلة التى تشيد بذكر مفاخر الأمة ، كالياذة هوميروس وشاهنامة الفردوسى ، والغريب أن هذا الحكم المجحف الذى يطلقه أوليرى إطلاقا بغير أوهى دليل يتابعه فيه بعض كتابنا •

(٢) د • زكى مبارك ـ النثر الفنى فى القرن الرابع الهجرى • ط / دار الكتب حـ / ١ ص / ١٩٧ •

الدارسين المحدثين رفضوا بكل بساطة أن يعتبروا هذه القصص نثرا جاهليا ، واعتمدوا فى هذا على أن كل هذه الكتب إنما دونت فى العصر العباسى الذى يبعد بعدا زمنيا كبيرا إلى حد ما عن العصر الجاهلى »(٣).
ثم يمضى فاروق خورشيد ، فيبين أن الذين قاموا بتدوين أخبار الجاهليين فى العصر العباسى قد اعتمدوا ، إلى جانب طريق الرواية والحفظ ، على ما خلفته الجاهلية من كتابات ومدونات ؛ إذ كان التدوين والكتاب معروفين عند العرب فى العصر الجاهلى « فقد يكون من المعقول ، كما يقول ، أن ينقل الراوى قصيدة شعر ، أما احداث تاريخ وحكاية حياة فهذه تحتاج إلى تدوين فى نقلها » (٤) .

ويذهب د . أحمد أمين إلى أكثر من هذا حين يرى أنه قد كانت هناك صلة بين الجاهليين وآداب غيرهم من الأمم ، كالأمة اليونانية أو الأمة الفارسية ، تمثلت فى أنهم قد أخذوا بعض القصص ، فاحتفظوا به يروونه ، ويتسامرون به على الحال التى نقلوه عليها دون تبديل ، أو صاغوه فى قالب يتفق وذوقهم (٥) .

النثر الجاهلى إذن لا يقتصر على الامثال والخطب وما أثر عن كهان الجاهلية من سجع غامض ، وإنما قد عرف القصص ايضا ، فحياة العرب منذ الجاهلية مليئة بالأحداث ، وألوان الصراع المادى المتمثل فى الحروب والبحث عن الطعام والتطاحن السياسى على الحكم ، وصراع العقائد ، والعادات والتقاليد وغيرها .

« إن هذه الحياة أخرجت كغيرها من حيوات الشعوب فنا قصصيا معبرا جديرا بمثل هذه الحياة ومثل هذه الحضارة » (٦) . وإذا كان الشعر قد أدى دوره فى التعبير عن هذا كله ، فإنه ، كما يقول فاروق خورشيد ، يمثل فى واقع الامر طبقة بعينها من الفنانين والمتذوقين جميعا ، وإن الشعوب إنما تعبر عن نفسها بلغتها ، ولغة الناس هى

(٣) فاروق خورشيد – فى الرواية العربية ط / ١ ص / ٢٢ ، ٢٣ .
(٤) المرجع السابق ص / ٢٤ .
(٥) د . أحمد أمين – فجر الإسلام ص / ٦٧ .
(٦) فاروق خورشيد – فى الرواية العربية ص / ١٨ .

النثر بسهولته فى الأداء وسهولته فى التلقى ، وسهولته فى التعبير عن حياة الناس الحقيقية (٧) . والنثر الذى يقصـــده الكاتب هو النثر القصصى ، الذى يختلف عن ذلك اللون المحبر المتكلف الذى جاءتنا به خطب الجاهلية وسجع كهانها (٨) . بل إنه يرى أن « الفن النثرى الجاهلى الأول كان هو القصة والرواية ، أما ما عدا هذا من صور كالخطابة والسجع ، فلا تعـــدو أن تكون استجابة لحاجة مؤقتـــة من حاجات الحياة ، ودرسها أقرب الى درس اللغة منه الى درس الأدب (٩) ، وأن هذه القصص التى قصها القرآن لم يكن العرب يجهلون حوادثها وشخصياتها ، وإن كان القرآن قد حملها دلالات غير التى كانت تحملها من قبل ، بحيث يوجهها لخدمة الدعوة الجديدة وتثبيت مثلها » (١٠) .

لكن هل كان اهتمام القرآن فى قصصه منصبا على المضمون دون الشكل ؟ إن المرحوم سيد قطب يرى أن القصة القرآنية قد خضعت فى موضوعها وفى طريقة عرضها وإدارة حوادثها لمقتضى الأغراض الدينية ، ولكن خضوعها للغرض الدينى لم يمنع ، فى رأيه ، بروز الخصائص الفنية فى عرضها ، هذه الخصائص التى يمكن أن تجمل فيما يلى :

١ — تنـــوع طريقـــة العرض :

إذ هناك طرائق مختلفة للابتداء فى عرض القصة ، فمرة يسبق القصة ملخص لها ، ثم تعرض التفصيلات بعد ذلك من بدئها إلى

---

(٧) المرجع السابق ص / ١٢ ، ٩٥ . ويقدم خورشيد مثلا للقصص الجاهلى قصة « مضاض ومى » ، التى يقول عنها إنها « صورة إنسانية نابضة بالحياة فى معظم الآداب العالمية ، فأنت تراها فى روميو وجولييت ، وأنت تراها فى بول وفرجينى ، أعنى أنك ترى الخصائص العامة المشتركة موجودة فى كل الآداب العالمية ، ولكنك هناك تخطىء الخصائص العربيـــة التى تتحكم فى أسلوب القصة وشخصيات أبطالها ، وطريقة سير الأحداث فيها » .

(٨) المرجع السابق ص / ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ .

(٩) المرجع السابق ص / ٧١ .

(١٠) المرجع السابق ص / ٤٨ ، ٤٩ .

نهايتها ، ومرة يذكر القصة مباشرة بلا مقدمة ولا تلخيص ، ويكون في مفاجآتها الخاصة ما يغني ، ومرة يجعل القصة تمثيلية ، فيذكر فقط من الألفاظ ما ينبه إلى ابتداء العرض ، ثم يدع القصة تتحدث عن نفسها بواسطة أبطالها .

٢ — وثانية هذه الخصائص هي تنوع طريقة المفاجأة :

فمرة يكتم سر المفاجأة عن البطل والنظارة ، حتى يكشف لهم معاً في آن واحد ، ومرة يكشف السر للنظارة ، ويترك أبطال القصة عنه في عماية ، وهؤلاء يتصرفون وهم جاهلون بالسر ، وأولئك يشاهدون تصرفاتهم عالمين بما سيقع ، وأغلب ما يكون ذلك في معرض السخرية ، ليشترك النظارة فيها منذ اللحظة الأولى ، ومرة يكشف بعض السر للنظارة ، وهو خاف على البطل في موضع ، وخاف عن النظارة وعن البطل في موضع اخر ، ومرة لا يكون هناك سر ، بل نواجه المفاجأة البطل والنظارة في نفس الوقت .

٣ — وثالثة الخصائص الفنية تلك الفجوات بين المشهد والمشهد ، مما يؤديه في المسرح الحديث إنزال الستائر ، وفي السينما انتقال الحلقة ، بحيث يترك بين كل مشهدين أو حلقتين فجوة يملوءها الخيال ، ويستمتع بإقامة القنطرة بين المشهد السابق والمشهد اللاحق (١١) .

كذلك تظهر الناحية الفنية في التعبير القرآني ، فيما نحن بصدده ، في أنه يتناول القصة بريشة التصوير المبدعة ، فتستحيل القصة حادثا يقع ، ومشهداً يجرى ، وكأننا ، لقوة التصوير ، نراها في الحاضر . وهذا التصوير يشمل الحوادث والعواطف والانفعالات ، وكذلك الشخصيات (١٢) .

على أنه ينبغي الالتفات الى أن خضوع القصة للغرض الديني

---

(١١) سيد قطب — التصوير الفني في القرآن / دار المعارف ص / ١٤٨ — ١٥٠ .

(١٢) المرجع السابق ص / ١٥٦ .

قد اتخذ أشكالا مختلفة : منها مثلا أنها تعرض بالقدر الذى يكفى لأداء هذا الغرض ومن الحلقة التى تتساوى معه (١٣) . وأن التوجيهات الدينية تمزج بسياق القصة قبلها وبعدها وفى ثناياها كذلك (١٤) .

فهذه محاولة عصرية لدراسة فن القصة فى القرآن الكريم . والذى أعلمه انه لم تسبقها محاولات من جنسها ، وإن كان فاروق خورشيد يرى أن العرب قد ألفــوا القوالب الفنية التى استعملها القرآن فى القصة ، فإلى أى حد يمكننا ان نقبل مثل هذا الكلام ؟ إنه لم يصل الينا من العصر الجاهلى كتب فى نقد الأدب بعامة أو النقد القصصى بخاصة . بل إنه لم يؤثر عن الحضارة الإسلامية ، فيما نعرف ، كتاب يتحدث عن شرائط القصة ومواضعاتها .

ومن الطبيعى أن يستمر بعد ظهور الاسلام الإنتاج القصصى العربى ، الذى كان بعضه موضوعا ، وبعضه مترجما أو مقتبسا من آداب أجنبية . والملاحظ أن القصص فى البداية كان فى خدمه أهداف سياسية أو عقدية ، أى أنه كان قصصا موجها ، أو على الاقل قصصا هادفا إذ يذكرون أن تميما الدارى كان أول من قص فى مسجد الرسول الله صلى الله عليه وسلم ، وذلك فى آخر ولاية عمر رضى الله عنه ، فكان يجلس وحوله الناس يذكرهم باليوم الآخر ، ويقص عليهــم حكايات وأحاديث عن الأمم الأخرى ، وأساطير لا يعتمد فيها على الصدق بقــدر ما يعتمد على الترغيب والترهيب (١٥) . كما أنهــم يروون أن معاوية قد ولى رجلا على القصص ، فكان إذا سلم من صلاة الصبح جلس ، وحمد الله ومجده ، وصلى على النبى ، ودعا للخليفة ولأهل بيته وحشمه وجنــوده ، ودعا على أهل حربه وعلى المشركين كافة . ويبدو أن عليا كرم الله وجهه كان هو السابق الى

---

(١٣) المرجع السابق ص / ١٣٩ .
(١٤) المرجع السابق ص / ١٦١ .
(١٥) المرجع السابق ص / ١٣٤ .

هذا الصنيع ، وأن معاوية ، حينما نما اليه ذلك ، قلده • ثم علا شأن القصص بعد ذلك ، حتى أصبح عملا رسميا يعهد إلى رجال رسميين يعطون عليه أجرا • وكان ربما جمع الواحد منهم بينه وبين القضاء مثـــلا •

ومع ذلك فهناك من المفكرين المسلمين من كان ينظر إلى القصص بغير عين الرضا ، فالغزالى مثلا فى « الإحيــاء » ينحى باللوم على القصاص والوعاظ ، ويعد عملهم من منكرات المساجد لما كانوا يقترفون من كــذب ، وان كان استثنى الحسن البصرى وأمثالــه ، لأنه كان لا يحدث إلا بما صح عنده (١٦) ، وهو ما يعنى أن هؤلاء المفكرين لم يكونوا ينظرون إلى القصص على أنه فن أدبى ، الغرض منــه هو وصف الحياة ، وتعميق نظرتنا إليها ، بحيث يكون فهمنا لهــا أصح ، وشعورنا بها أقوى ، سواء كانت الحوادث التى تساق قــد وقعت أو لا ، وإنما جعلوا الصدق والكذب هما الفيصل فى قبوله أو رفضه ، أى أن القضية لم تكن قضية فنية ، بل قضية اخلاقية بالمعنى الضيق للأخلاق • فهل أدى هذا الموقف الرافض إلى أن يمتنــع القصاص عن تأليف القصص ؟ والجواب بالطبع كلا ، إذ فضلا عن أن ذلك مصادمة للفطرة فإنه قد وصل الينــا من تراث العرب قصص كثيرة •

إلا أن الملاحظ هو أن القصص لم يعد ، كما كان الحال قبــلا ، مقصورا على الوعظ الدينى أو الدعاية السياسية ، بل أخذ يمتح من الحياة على اتساعها وعمق قرارها • ومع ذلك فإننا لا نجد فى كتب النقد العربى حديثا عن القصص إلا عرضا • فهذا قدامة بن جعفر فى كتابه « نقد النثر » (١٧) يتكلم عن المنثور ، فيقــول إنه أربعــة أنواع : خطابة ، وترسل ، وجدل ، وحديث ، غير ذاكر شيئا عن القصص ، وإن كان قــد عاد فذكر أن الحكماء والأدباء لا يزالون

(١٦) د • احمد امين – فجر الإسلام ص / ١٥٨ – ١٥٩ •
(١٧) قدامة بن جعفر – نقد النثر ط • لجنة التأليف والترجمة والنشر ص / ٩٣ •

يضربون الأمثال ، ويبينون الناس تصرف الاحوال بالنظائر والأشباه والأشكال ، ويرون هذا النوع من القول أنجح مطلبا وأقرب مذهبا . فما المقصود بالمثل هنا ؟ واضح أنه يقصد به القصص بدليل قولــه بعد ذلك مباشرة : « ولذلك قال لله عز وجل : « ولقد ضربنا للناس فى هذا القرآن من كل مثل » وقال : « وسكنتم فى مساكن الذين ظلموا انفسهم ، وتبين لكم كيف فعلنا بهم ، وضربنا لكم الامثال » . وهو يعقب قائلا : « وإنما فعلت العلماء ذلك لأن الخبر فى نفسه إذا كان ممكنا فهو يدل عليه وعلى صحته ، والمثل مقرون بالحجة . . . » إلى أن يقول : « فكذلك جعلت القدماء أكثر آدابها وما دونته من علومها بالأمثال والقصص عن الأمم ونطقت ببعضه على ألســنة الوحش والطير . وإنما أرادوا بذلك أن يجعلوا الاخبار مقرونة بذكر عواقبها ، والمقدمات مضمومة إلى نتائجها وتصريف القــول فيها ، حتى يتبين لسامعه ما آلت اليه أحوال أهلها عند لزومهم الآداب ، أو تضييعهم اياها . ولهذا بعينه قص الله علينا أقاصيص من تقدمنا ممن عصاه ، وآثر هواه ، فخسر دينه ودنياه ، ومن اتبع رضاه ، فجعل الخير والحسنى عقباه ، وصير الجنه مثواه ومأواه . وقال فى مثل ذلك : « ولقد وصلنا لهم القول لعلهم يتذكرون » (١٨) .

ولقد تعمدت أن أطيل النقل حتى أبين رأى أحد النقاد العرب القدامى ، فهو فى تقسيمه للنثر قد أغفل ذكر القصص إغفالا ، وحين تحدث بعــد ذلك عن الأمثال والأقاصيص إنما انصب اهتمامه على الغرض من تأليفها ، وواضح أنه غرض اخلاقى ، إذ المقصود بتأليفها استخلاص العظة وعرضها على الناس حتى يفوزوا برضوان الله وينجوا من سخطه .

ولم يكن قدامة بدعا بين النقاد العرب القدامى فى هذا الموقف ، فهذا أبو هلال العسكرى فى « الصناعتين » يذكر موضوع الكتاب ، فيقول : « اعلم . . . ان أحق العلوم بالتعلم وأولاها بالتحفظ ، بعد

(١٨) المرجع السابق ص / ٦٦ ـ ٦٧ .

المعرفة بالله جل ثناؤه ، علم البلاغة ومعرفة الفصاحة الذى بـه يعرف، إعجاز كتاب الله تعالى ... وهو أيضا إذا أراد أن يضـع قصيدة أو ينشىء رسالة ، وقد فاته هذا العلم ، مزج الصفو بالكدر ، وخلط الغرر بالعرر . وإذا أراد أيضا تصنيف كلام منثور ، أو تأليف شعر منظوم ، وتخطى هذا العلم ساء اختياره له » (١٩) . فهذا النص يرينا كيف انحسر النقد عند أبى هلال العسكرى فى اللفظ والجملة لم يجاوزهما إلى العمل الادبى كله ، قصيدة أو رسالة أو قصة . وقد التفت أحمد حسن الزيات إلى هذا القصور فى النقد العربى ، فقال : « إن النقد البيانى عند العرب قد انحصر فى جزء واحد من النقد بمعناه العام عند الإفرنج ، وضاقت علوم البلاغة عندهم هذا الضيق الفاحش ، فلم تعالج غير أبيات وفقر من الكلام المنظوم والنثر المسجوع ، وأغفلت القصيدة باعتبارها وحدة لا تتفرق ، والكتاب باعتباره كلا لا يتجزأ ، ولم تحفل ما ألف بالنثر المرسل من الكتب والقصص » (٢٠) .

فما السبب الذى جعل النقاد العرب يغفلون أمر القصص الى هذا الحد ؟ ربما كان السبب هو أن الذوق العربى المثقف كان يميل الى الإيجاز وينفر من إطالة الكلام وتفصيل القول . وهو ما يجافى فن القصص ، الذى يتطلب بسط القول فى الحوادث ، وإدارة الحوار ، ورسم الشخصيات ، وما إلى ذلك . وقد ذكر قدامة (٢١) أن « الإيجاز ينبغى أن يستعمل فى مخاطبة الخاصة وذوى الأفهام الثاقبة الذين

---

(١٩) أبو هلال العسكرى ط / ١ (١٣٢٠ هـ) ص / ٢ ـ ٣ .

(٢٠) أحمد حسن الزيات ـ فى أصول الأدب ط / ٣ ص / ٥٩ .
إلا أنه لابد من التنبيه هنا على أن قدامة فى « نقد النثر » قد تحدث عن الخطبة وأوصافها وشرائطها وعيوبها . كذلك اهتم بعض النقاد الآخرين بالكتابة الديوانية مثلا ، وألفوا فيها الرسائل التى تشرح لكتاب الدواوين كيف يتقنون عملهم ، ويبرزون فيه .

(٢١) قدامة بن جعفر ـ نقد النثر ص / ٩٧ . ولا يظن ظان أن هذا رأى عارض عند قدامة ، فإننا نجده يعود فى موضع آخر ليكرر قائلا : « وانما تحسن الإطالة وبسط الكلام ، كما قلنا ، فى تفسير المجمل وتكرير الوعظ وافهام العامة » ص / ١٠٣ .

يجتزئون بيسير القول عن كثيره ، ومجمله عن تفسيره ، وفى المواعظ والسنن والوصايا التى يراد حفظها ونقلها • • ولذلك لا نرى فى الحديث عن الرسول عليه الصلاة والسلام والأئمة شيئا يطول وإنما يأتى على غاية الاقتصار والاختصار ، وفى الجوامع التى تعرض على الرؤساء ، فيقفون على معانيها ، ولا يشغلون بالإكثار فيها ، وأما الإطالة ففى مخاطبة العـوام ، ومن ليس من ذوى الأفهام ، ومن لا يكتفى من القول بيسيره ، ولا يتفتق ذهنه إلا بتكريره وإيضاح تفسيره • ولهذا استعمل الله عز وجل فى مواضع من كتابه تكرير القصص وتصريف القول ، ليفهم من بعد فهمه ، ويعلم من قصر علمه ، واستعمل فى موضـع آخر الإيجاز والاختصار لـذوى العقـول والأبصار » •

هل يمكننا إذن أن نقول إن النقاد العرب القدماء قد عزفوا عن النظر فى القصص ، باعتباره فنا عاميا يقوم على الإطناب والتفصيل ، اللذين لا يليقان بالخاصة ؟ إننا لا نستطيع أن نخرج من كلام قدامة بغير هذا المعنى ، فالقصص ليس فنا ممتعا فى حد ذاته ، وإنما هو عبارة عن وسيلة إلى تبيان مغزى أخلاقى • هو عظة ، ولكنها ممطوطة مطولة لكى يفهمها العامة • إلا أن هذا إن أفادنا فى فهم موقف النقاد العرب القدامى من القصص فإنه لا يفيدنا فى فهم موقف الأدباء الذين كانوا يؤلفون • إن كتاب « قصص العرب » لمحمد أحمد جاد المولى وآخرين يضـم مئات القصص التى تتناول حياة أجدادنا من كل نواحيها ، من قصص تتناول ما يقع بين العـامة والملوك والقـواد والرؤساء والقضاة ، وقصص تنقل ما كانوا يتفكهون به من أسمار ومطايبات ، وقصص تشرح ما أثر عنهم من سجايا وأخلاق ، وقصص تصور ما كان لهم من عادات وتقاليد ، وما ابتهجوه فى مواسمهم ، وأعيادهم ، وأفراحهم ، وأعراسهم ، وقصص تمثل حال المرأة العربية وما تجرى عليه فى تربية أطفالهـا ومعاشرة زوجهـا • إلا أنه ربما لم يكن أصحاب الكتب التى اختيرت منها هذه القصص على بينـة من أنهم ، وهم يكتبون قصصهم ، إنما يمارسون فنا مستقلا بذاته .

بل كانوا ينظرون إليه على أنه تاريخ أو ترجمة لشخص ما . وقد يعضد هذا الافتراض أن النقاد لم ينظروا إلى هذا اللون من الكتابة على أنه فن مستقل ، ومن ثم لم يصلنا عنهم ، كما رأينا ، نقد لهذا الفن ، ولا محاولة للبحث عن أصوله وقواعده . ثم إننا ينبغى ألا يفوتنا أن هذه القصص قد وردت إما فى كتاب من كتب التاريخ والتراجم ، وإما فى كتاب من تلك الكتب الجامعة التى لم تكن تتقيد بموضوع بذاته ، « كالأغانى » مثلا ، حيث نجد القصيدة الشعرية إلى جانب الخبر التاريخى ، إلى جانب الترجمة لشاعر من الشعراء ... إلخ .

إلا ان هناك ، إلى جانب هذه القصص المستخلصة من كتب التاريخ أو كتب الادب ، قصصا أخرى ألفت مستقلة ، وبلغة فصيحة جزلة ، كرسالة التوابع والزوابع ، وكرسالة الغفران ، وكالمقامات . ربما قيل إن « رسالة التوابع والزوابع » و « رسالة الغفران » إنما قصد بهما أن تعالجا أفكارا فلسفية وفنية نقدية ، وإن المقامات إنما قد ألفت بقصد أن تضع تحت أعين الناشئة مجامع من أساليب اللغة العربية المنمقة ، كى يقتدروا على الصياغة الأدبية الجيدة . وهذا كله صحيح ، ولكن إلى حد ما ، إذ لا يمكننا ان ننكر أن الأسلوب الذى اصطنعه هؤلاء الكتاب وسيلة الى غاياتهم هذه إنما هو الأسلوب القصصى . كذلك فهناك كتب كان أصحابها ، وهم يضعونها ، على وعى بأنهم يؤلفون قصصا ، ويظهر هذا بوضوح من أسمائها ، مثل « قصص الأنبياء » للكسائى . وفضلا عن القصص المكتوب بلغة فصيحة جزلة والمعروف اسم مؤلفه ، ثمة قصص آخر شعبى مكتوب بأسلوب سهل تمتزج فيه الفصحى والعامية أحيانا ، ولا يعرف له مؤلف معين ، وذلك مثل « ألف ليلة وليلة » و « سيرة عنترة » .

فكيف لم يلتفت النقاد ، بعد ذلك كله ، لهذا اللون الأدبى الذى ما خلت منه آداب أية أمة من الأمم ، وإن اختلفت أشكاله عند أمة عنها عند غيرها ؟ والغريب أن القرآن الكريم ، الذى كان سببا فى ظهور علوم عربية كثيرة ، والذى كان له أثره القوى فى النقد العربى ،

وفى توجيه مساره ، لم يحظ القصص الذى ورد فيه ، من النقاد العرب القدامى ، بدراسة فنية نقدية . والذى يرجع الى كتاب « أثر القرآن فى تطور النقد العربى » ، للدكتور محمد زغلول سلام ، يجد أن كل ما تأثر به النقد العربى القديم من القرآن إنما اقتصر على ميدان اللغة والبيان ، وبحوث الاعجاز ، ونقد الشعر .

وقد لاحظ توفيق الحكيم أيضا شيئا قريبا من هذا فى كتابه « زهرة العمر » ، إذ يقول : « لقد أتى القرآن بجديد فى فن الكتابة ، لا اللغة وحدها ، بل القصص . لقد استخدم الفن القصصى فى التعبير عن المرامى الدينية السامية ، ولكن المدهش أن الأدب العربى لم ير فى القرآن إلا نموذجا لغويا ، ولم ير فيه النموذج الفنى ، فلم يخطر له استلهام قصصه ، أو الاسترشاد بها ، أو استغلالها استغلالا فنيا مستفيضا » (٢٢) . ولكن كيف كان يمكن أن يستفيد الأدباء العرب من القرآن فى هذا الجانب ، والنقاد أنفسهم لم يلتفتوا اليه ؟ ومع ذلك فهناك قصص عربى قديم متأثر بقصص القرآن كـ « قصص الانبياء » للكسائى ، ولكن هل استطاع الكسائى مثلا أن يعرف القواعد الفنية التى تقوم على أساسها القصة القرآنية ، كما فعل صاحب « التصوير الفنى فى القرآن » فى محاولته الرائدة ؟ إن الملاحظ هو أن تأثره بالقصص القرآنى قد وقف عند حدود الموضوع ، ولم يجاوزه إلى الشكل الفنى .

مما سبق يتبين أمر غريب ، وهو أنه فى الوقت الذى أهمل فيه النقاد العرب القدامى أمر القصص كان الإنتاج القصصى مستمرا على المستويين الخاص والعامى ، ومتناولا جوانب الحياة العربية كلها ، مصورا وقائعها ، ومتتبعا دقائقها أو سابحا فى أجواء الخيال ، محاولا الترفيه عن أناس يعيشون فى واقع فقير مرير ، أى أن القصة العربية قد وجدت ، ووجدت على نطاق واسع ، وبأشكال متنوعة .

---

(٢٢) توفيق الحكيم – زهرة العمر . / المطبعة النموذجية . ص / ١٨٦ .

ولكن بعض الزارين على الأدب العربى ، بعد أن رأوا أنه لا يمكنهم إنكار وجود القصة العربية ، عادوا فأخذوا عليها أنها لا تسير على قواعد القصة الحديثة كما عرفناها عن الغرب .

فالدكتورة نعمات فؤاد ، بعد أن تورد قواعد القصة الحديثة ، تعقب قائلة : « وعلى ضوء هذا التعريف للقصة نستطيع ان نقول إن الأدب المصرى الحديث لم يعرفها بمدلولهـا الحديث قبل القـرن العشرين » وهى قبل ذلـك بقليل تنقل رأى جب ، الذى يقـول : « إن القصة العربية ما زالت فى دورها الأول التجريبى ، فهى لا تزال ناقصة فى باب النقـد الاجتماعى ، وفى متابعة التطـور فى معالم الشخصية » (٢٣) . لكن أحدا لم يدع أن القصـة العربية القديمة تتوافر فيها دائما كل قواعد القصة الحديثة ، وإلا فان كل هذه السنين الطويلة التى تعد بالمئات تكون قد مرت بلا جدوى ، وعلى هذا ، فالطبيعى هو أن يكون بين القصتين اختلاف فى كثير من الأحيان ، وإن كان لابد من الاستدراك بأن بعض القصص العربية تتوافر فيها كل مواصفات القصة الحديثة أو معظمها ، فها هى « المقامة المضيرية » لبديع الزمان الهمذانى مثلا قد أعجب بها نقادنا المحدثون كالدكتور زكى مبارك والدكتور شكرى عياد ، والدكتور على الراعى ، فالأول يقول إن « فى مقامات بديع الزمان نماذج من القصة القصيرة ، ففيها العقدة وتحليل الشخصيات . والمقامة المضيرية تمثل هذا الفن ... وكذلك المقامة البغدادية ، وهاتان المقامتان هما أبرع ما قص بديع الزمان » (٢٤) . أما د . عياد فيؤكد أن الهمذانى فى مقامته المضيرية قد بلغ مستوى رفيعا يصلح أن يقارن بما بلغه كتاب القصة العالمية فى العصر الحديث . ويمضى قائلا إن « الحادثة هنا يسيرة حقا ، فهى لا تعدو أن تكون دعوة الى طعام ، وبعد أن يبلغ الضيف دار المضيف ، ويبقى معه لحظات يرى أن فقد المضيرة التى دعى إليها أهون من

---

(٢٣) د . نعمات أحمد فؤاد ــ ادب المازنى ط / ١٩٦١ ص / ١٨٦ . ١٨٩ .

(٢٤) د . زكى مبارك ــ النثر الفنى حـ / ١ ص / ٢٠٦ .

الصبر على كلام مضيفه ، فيلوذ بالفرار ، وصاحب الدار يتبعه ، والصبيان يجرون وراءه ، فيرمى أحدهم بحجر ، فيشج رأس رجل ويقضى فى الحبس عامين . ولكن الحادثة أو العقدة فى هذه المقامة هى أهون ما فيها ، وإنما ترتكز قيمتها الفنية على تصويرها الرائع للمضيف التاجر محدث النعمــة . وطريقة التصوير تذكرنا بطريقة الجاحظ فى اعتمادها على الحوار أو على حديث التاجر محدث النعمة إن اردت الدقة ، فإنه يكاد ينفرد وحــده بالكلام » (٢٥) . وهــذا صحيح ، فالقارىء يستطيع ان يلمس صفات هذا التاجر لمســا من خلال ثرثرته التى تركب ضيفه بألف عفريت ، وذلــك من دون أن يتدخل الهمذانى لتوضيحها بسرد أو وصف . كذلك فمن هذه الردود القليلة الخاطفة التى كان يجيب بها الضيف على مضيفه تتكشف لنا مشاعره ، ونلمح بوضوح شديد تطوره النفسى ، ونتابع انفعالاته وهى تتضخم وتتصاعد ، حتى تنفجر فى شكل اندفاعة مفاجئة من بيت المضيف الثرثار ، الذى لا يكف عن استعراضه السمج لثروته وبيته ، هذا الاستعراض الذى يظهر لنا كم هو دنىء محتال ، وإن أراد هو أن يقنعنا ببراعته ومهارته فى البيع والشراء وحسن ذوقه . وليس هذا كل ما فى المقامة ، ففيها أيضا هذا التناقض الذى يبرز ملامح الشخصيات المتباينة ، ويدفع العقدة نحو التشابك ، إذ ها هنا ضيف جائع يدعوه أحد التجار إلى بيته ليقدم له مضيرة ، فيعتذر فى بادىء الامر ، غير أنه تحت ضغط إلحاح التاجر عليه ، وملازمته له ، التى يصفها بأنها « كملازمة الغريم ، والكلب لأصحاب الرقيم » يجيبه الى دعوته . أفلم يكن من المفروض حينئذ ، وقد ألح التاجر عليه ، ولم يقبل منه اعتذاره ، أن يسرع به الى البيت ، وألا يصدع له رأسه بثرثرته الاستعراضية السمجة ، وأن يعجل بتقديم الطعام له حتى لو كان الدافــع له إلى ذلك هو إظهار كرمه وإرضــاء نزعتــه الاستعراضية ؟ ومع ذلك فلم يفعل ، بل كلما ازداد الضيف إحساسا

---

(٢٥) د . شكرى عياد ــ القصة فى مصر / معهد الدراسات العربيــة ص / ١٩ ، ٢٠ .

بالجوع ، وظن بعدما يقطع مضيفه مرحلة من الثرثرة ، أن أوان تقديم المضيرة قد حضر ، فتح التاجر موضوعا جديدا يشبع به هوايته الثقيلة اندم ، فأخذ يتحدث عن الطاقة وما أنفقه عليها ، وما تكبد فيها ، وصنعتها ، وشكلها ، وحذق النجار فى تعريجها ، أو عن الطست ، والعام الذى اشتراه فيه ، والدست الذى لا يصلح الطست إلا معه ، والبيت الذى لا يصلح الدست الا فيه ، والضيف الذى لا يجمل البيت إلا معه ، وهكذا حتى ينفد صبر الضيف ، ويمتلىء غيظا ومرارة ، فيحاول أن يهرب ، فيقوم متعللا بحاجة يقضيها . وهنا يصل التناقض ذروته ، وتبلغ الأزمة غايتها ، إذ يمضى التاجر فاقدا كل ذوق وحياء ، لأن نزعته الاستعراضية قد أفقدته كل تمييز ، فيقول :

« يا مولاى (لنلاحظ هذا النـداء وما فيه من احترام وتوقير زائفين) تريد كنيفا يزرى بربيعى الامير ، وخريفى الوزير ، قد جصص أعلاه ، وصهرج أسفله ، وسطـح سقفه ، وفرش بالمرمر أرضه ، يزل عن حائطه الذر فلا يتلق ، ويمشى على أرضـه الذباب فينزلق ، عليه باب غير أنه من خليطى ساج وعاج ، مزدوجين أحسن ازدواج ، يتمنى الضيف ان يأكل فيه ؟

فيرد عليه الضيف قائلا :

كل أنت من هذا الجراب . لم يكن الكنيف فى الحساب » ويمضى الضيف ، فيقول : « وخرجت نحو الباب ، وأسرعت فى الذهاب ، وجعلت أعدو وهو يتبعنى ويصيح : يا أبا الفتح ، المضيرة يا أبا الفتح ، وظن الصبيان المضيرة لقبا ، فصاحوا صياحه ، ورميت أحدهم بحجر ، من فرط الضجر ، فلقى رجل الحجر بعمامته ، فغاص فى هامته ، فأخذ من النعال بما قدم وحدث ، ومن الصفـع بما طاب وخبث ، وحشرت الى الحبس فأقمت عامين فى ذلك النحس » .

ليس ذلك فقط ، وإنما هناك هذه الفكاهة البارعة التى تتناول النفوس المعوجة . فترسم فى دقة شذوذها والتواءها ومخادعتهـا لنفسها . أما السجع فأظنه كسبا غنيا هنا ، فإنه برنينه ، مع ما فى

العبارة من توازن بين الجمل ، يقوم بما يقـــوم به مكبر الصوت من تضخيم الصوت ، وتوضيح النبرة ، وإبراز العيب وتجسيمه • ومع ذلك فإن السجـــع فى المقامة ليس هو كل شىء كما يظن د • شوقى ضيف [٢٦] ، إذ يقول إن « فن المقامة من أهم فنون الأدب العربى ، وخاصة من حيث الغاية التى ارتبطت به ، وهى غاية التعليم ، وتلقين الناشئة صيغ التعبير ، وهى صيغ حليت بالـــوان البديع ، وزينت بزخارف السجع ، وعنى أشد العناية بنسبها ومعادلاتها اللفظية ، وأبعادها ومقابلاتها الصوتية » • ويقول أيضا [٢٧] : « فالقصد الأول فى مقامة البديع إنما هو الإتيان بمجاميع من الألفاظ والأساليب التى تخلب السامعين • • • ومن أجل ذلك اختار صيغة السجع لمقاماته ، ولا يترك السجع الا نادرا » مما يمكن أن يفهم على أنه لو كان بديع الزمان قد أخلى مقاماته من السجع وغيره من المحسنات اللفظية لما كان لها فى نفوسنا تأثير ، مع أن هذا غير صحيح ، بل الصحيح هو ما يؤكده الدكتور زكى مبارك [٢٨] من أن « مقامات بديع الزمان تحفة من تحف النثر الفنى فى القرن الرابع • وقد أردنا أن نطيل بها الطواف ليتعرف إليها القارىء ، فقد كان مفهوما عند كثير من الناس أنها ألاعيب لفظية ، ليس فيها من المعانى ما يستحق الدرس • ولكنا بعد مواجهتها مرة ومرة رأينا فيها من أمارات العقل والذكاء وخفة الروح ما يوجب الاعجاب » • وهو يذكر أن بعضهم قد ادعى « أن نثر بديع الزمان لا يقرأ إذا ترجم إلى لغة أجنبية » ، وأنه هو نفسه قد ترجم نماذج من مقاماته ورسائله إلى الفرنسية ، فكانت تحفة فى عين من قرأها من الفرنسيين [٢٩] •

---

(٢٦) شوقى ضيف – المقامة دار المعارف ص / ٥ •
(٢٧) المرجع السابق ص / ٣٣ •
(٢٨) د • زكى مبارك – النثر الفنى حـ / ١ ص / ٢٢٦ •
(٢٩) المرجع السابق حـ/ ١ ص / ٢٠٥ • وانظر أيضا رأى د• شكرى عياد (القصة القصيرة فى مصر ص / ١٩) و د • على الراعى فى مقال له عن المقامة المصرية (هلال اغسطس / ١٩٧٠ ص / ٣٦) ، فهما يخطئان الادعاء القائل بأن المقامات ليس فيها إلا المحسنات اللفظية والمهارة اللغوية، ويؤكد ان بعضها تتحقق له مواصفات القصة القصيرة الحديثة •

لقــد سبق القول إن بعض القصص العربية تتوافر فيها كل شرائط القصة الحديثة أو معظمها ، أما الباقى فهو إن لم يدخل فى فن القصة بمفهومها الحديث فليس ثمة مسوغ لإخراجه من فن القصة عموما ، فالقوالب الفنية تتطور من عصر إلى عصر • ولا شك أن شكل القصيدة العربية الآن ومدارسها قد تغيرت عن أشكالها ومدارسها السابقة ، فهل يزعم أحد ، بناء على هذا ، أن القصائد العربية القديمة لا تدخل فى الفن الشعرى ؟

إن المطلوب هو أن يتوفر النقاد على قصصنا القديم ، ويحاولوا استخلاص ما يقوم عليه من مواصفات فنيـــة ، فلا أظن القصاص العربى القديم ، وهو يؤلف قصصه ، كان يؤلف على غير مثال ، بل الطبيعى أنه كان ملما بالتراث القصصى إلمــام تذوق وهضم ، بحيث يظهر أثر ذلك فى إنتاجه ، حتى لو لم يقصد إلى ذلك قصدا ، أو يكن على وعى به • ولقد حاول الدكتور محمود ذهنى وفاروق خورشيد هذا الأمر بالنسبة لسيرة عنترة ، فتوصلا إلى أن السيرة الشعبية ليست واحدا من الاقسام الثلاثة التى قسم الأدب العالمى المعاصر العمــل الروائى اليها ، وهى : الرواية التاريخية ، والرواية الخرافية ، والرواية الواقعية • وفى رأيهما أننا « إذا طبقنا قواعد هذه الأنواع من الأعمال الروائية على سيرنا الشعبية نستطيع ان نلاحظ مبدئيا أنه إذا كانت سيرة كسيرة الظاهر بيبرس تجمع بين النوعين الثانى والثالث من هذه الروايات ، وسيرة كسيرة سيف بن ذى يزن تعيش فى إطار النوع الثانى وحده ، فإن سيرة كسيرة عنترة بن شداد تجمع بين النوعين الأول والثانى • • • (٣٠) فهى تاريخية لأنها تتحدث عن شخصيات بعد العهد بينهم وبين تاريخ كتابة السيرة ، وتستمد أحداثها ، كما هو واضح ، من كتب التاريخ ، وهى خيالية لأنها لا تخدم منطق التاريخ ولا منطق الاحداث • ونحن نستطيع أن نلمح هذا واضحا فى سيرة عنترة عند مشهد تعليق القصيدة على الكعبة ، اذ جمع المؤلفّ بين

---

(٣٠) د • محمود ذهنى ، د• فاروق خورشيد ـ فى كتابة السيرة الشعبية ط / ٦١ ص / ٤ •

شعراء المعلقات جميعا دون ما اعتبار للفروق الزمانية والمكانية ٠ ٠ ٠ هذا إلى جوار المظاهر الخارقة ، مثل قدرة عنترة الغريبة ، وبراعة شيبوب المذهلة ، وسرعته الفائقة ، مما لا يستقيم مع منطق الطبيعة البشرية ٠ ٠ ٠ إلا أن السيرة تسير مع الرواية التاريخية فى تسلسل الأحداث ، ونماء الشخصيات ، واستقلال كل شخصية عن الأخرى وارتباط هذه الشخصيات والأحداث جميعا بمضمون واحد يحقق هدفا بذاته عند الكاتب ، كما يتفق معه فى محاولة تعليل الأحداث ، وإظهار قوى الشر فى قطاعات متعاقبة نامية تصل إلى القمة قبل أن يضع المؤلف حلها بين يدى القارىء » ٠

ولما كانت السير أسبق فى الظهور من الرواية ، فانهما يعتبران السيرة اصلا للرواية فى شتى صورها وشتى انواعها ، وبذلك تصبح سيرة عنترة مثـــلا رواية من نوع السيرة يغلب عليهـــا الطــــابع التاريخى (٣١) ٠

وقد حاول الكاتبان أن يستنبطا معالم السيرة الشعبية ، وهذه المعالم هى ، فى رأيهم ، قواعد عامة قابلة للتغيير مع الدراسة ، وهى :

١ — أن كاتب السيرة إما فرد وإما مجموعة أفراد يكونون معا ما يشبه اللجنة ، ويطبعون عملهم بطابع واحد مميز ٠

٢ — أن السير لا تكتب للحكاية والتسلية ، وإنما للتعبير عن أهداف معينـــة ٠

٣ — أن هناك قواعد فنية مدروسة ، تتمثل فى ربط البطل بالناس ، إما للقضية التى يمثلها ، وإما لايضاح الرمز الذى يعنيه ، وتتمثل فى دقة رسم الشخصيات الجانبية ، ثم تتمثل فى الحركة الدائمة وإطار المغامرات التى تعتمـــد على السمات الخلقيـــة والجسدية ، كما تتمثل أيضا فى الربط بين أجزاء الرواية بحيث يخدم كل جزء العمل ككل ٠

---

(٣١) المرجع السابق ص / ٥٤ ـ ٥٦ ٠

٤ — أن بطل السيرة صاحب رسالة هى دائما رسالة الحق ، وأنه يصارع دائما الشر ، وأنه ينتصر دائما على هذا الشر فى كل صوره .

٥ — وبطل السيرة ليس غريبا عن البيئة العربية ، فلابد أن يتصل من حيث نسبه بآدم أو بنوح على الأقل ، وحتى فى الحالات التى يكون فيها غير عربى ، كسيرة الظاهر ، فلابد من وجود شخصيات تنوب عنه فى العروبة ، وتلعب دورا لا يقل عن دوره كمعروف بن حجر فى سيرة الظاهر .

٦ — قيام السير الشعبيـة على أساس خلقى ، بمعنى أنها تعكس صورة مشرقة للخلق العربى الإسلامى .

٧ — المرأة لها احترامها ، ولها قيمتها ، ولا يمكن أن تبدو فى صورة مبتذلة إلا ولقيت جزاءها كأم سيف فى سيرة سيف بن ذى يزن .

٨ — تعكس السير قطاعات من مجتمعنا العربى يمكن بدراستهـا معرفة الصور الحقيقية لتكوين المجتمـع ، وحقيقة الصراعات الدائرة حولـه .

٩ — السير الشعبية أعمال نثرية إلا ما ندر ، كسيرة الهلالية .

١٠ — مواكبة السير الشعبية للمفاهيم الإسلامية الدينية .

١١ — لغة السير الشعبية النثرية لغة سهلة مسجوعة تكاد تقرب من لغة التخاطب عند أهل المدينة التى يمتزج فيها الأصل العربى بروافد شعبية من مختلف الشعوب المسلمة مع عاميات محليـة تكونت بحكم المزج والاختلاط والتزاوج اللغوى . والسجـع فى السيرة يقصد كوسيلة مساعدة للحفظ .

١٢ — استعمال الشعـر فى السير الشعبيـة يأتى للاستدلال أو الاستشهاد ، وكذلك يأتى كأداة صراع داخـل المعركة ، إذ

يخوض الأبطـال معارك كلامية قبـل معارك السيف أداتها الشعر . واستعمال الشعر فى حـوار الأبطال أمر شائع فى السير الشعبية ، ويأتى الشعر كذلك على لسان الأبطال لرسم موقفهـم من الأحداث أى أن المؤلف يستعمله للتعبيـر عن الانفعالات النفسية فى المواقف التى يكون الشعر فيها أصدق دلالة وأبعد اثرا . ولو نزع من معظم السير كل ما بها من شعر لما غير هذا من مكانتها القصصية فى شىء (٣٢) .

ويمكننا بدورنا أن نحاول استنباط بعض سمات القصص العربى القصير ، وإن كانت المسألة مع ذلك تحتاج الى دراسة أعمق وأكثر .

١ — فالزمن الذى تقع فيه الأحداث غير مقيد بأربع وعشرين ساعة ، وكذلك فإن هذه الاحداث تنتقل بين أمكنة لا يمكن التنقل بينها فى خلال هذه المدة .

٢ — أما مغزى القصة فقد يتركه المؤلف للقارىء يستنبطه بنفسه ، وربما لم يكتف بذلك ، ونص عليه فى نهايتها . وقد تكون القصة عـبارة عن نادرة طريفة ، او تصريف من تصاريف القـدر العجيبة ، او معلومة أدبيـة .

٣ — والملاحظ أن أبطال القصص هم عادة من المشاهير ، خليفة أو واليا أو شاعرا أو قائدا أو سيدا فى قومه ، وقد يكونون من غيرهـم ، ولكن لابد من وجـود بعض المشهورين معهـم كشخصيات ثانوية .

٤ — ونهاية القصة ، عادة ، سعيدة ، وإن كانت تأتى أحيانا غير ذلك .

٥ — والصراع فى القصة بسيط فى الغالب ، فلا يدخله التعقيد إلا قليلا .

٦ — وكثيرا ما يعتمد الكاتب فى حل الإشكالات التى تحـدث على الصدفة وتدخل العناية الالهيـة .

---

(٣٢) المرجع السابق ص / ٢٩٨ ـ ٣٠١ .

٧ — أما من ناحية الطول ، فقد تكون جد قصيرة بحيث لا تزيد على أسطر عشرة ، وقد تطول حتى تبلغ خمس صفحات .

٨ — ولغة القصة سهلة ، وربما دخلها السجع ولكن الغالب عليها هو الترسل . وقد يختلط الشعر فيها بالنثر سردا أو حوارا ، وذلك فى حالات الانفعال العنيف .

٩ — والوصف فيها بالغ الدقة ، مملوء حيوية ، وغالبا ما يكون موجزا . وهو دائما متلاحم مع بقية عناصر القصة تلاحما عضويا .

إلا انــه يلاحظ ان كثيرا من هــذا القصص إنما ورد كخبر تاريخى ؛ فهل نخرجه لهذا السبب من الفن القصصى ؟ الواقع أن لا ، فإن هذه الأخبار قد دخلها الفن بحيث لم تعد أخبارا مجردة ، فالخبر قد يروى فى موضعين أو أكثر ، فنجد بين الروايتين اختلافا . كذلك فإن المؤكد أن هذه الأخبار لم تدون وقت وقوعها ، بل ظلت زمنا تروى شفاها ، وليس من المعقول أن تحتفظ بها الذاكرة حتى وقت كتابتها كما وقعت بلا زيادة ولا نقص . كما أن من الواضــح أن الذى قام بتسجيل هذه الاخبار كان مهتما بأن يوفر لخبره عوامل التأثير .

ونحب الآن أن نقدم أمثلة لبعض عناصر القصص العربى القديم مصداقا لما سبق قوله . وهذا مثال على حيوية السرد وإيجازه ، وهو مأخوذ من « العقــد الفريد للملك السعيد » (٣٢) : « فكتب عمــر بن الخطاب الى عمرو بن العاص : إذا أتاك كتابى هذا فاشهد الموسم أنت وولدك فلان . وقال للمصرى : أقم حتى يأتيك . فقدم عمرو مشهد الحج ، فلما قضى عمر الحج وهو قاعد مــع الناس ، وعمرو بن العاص وابنه الى جانبه ، قام المصرى ، فرمى إليه عمر بالدرة . . . إلخ » فالسرد ، كما هو واضح ، شديد الايجاز ، وهو مع ذلك ممتلىء حيوية بما يشيع فيه من حركة وإيحاء بما بين عمر والمصرى من تواطؤ ،

---

(٣٢) محمد أحمد جاد المولى وغيره ـ قصص العرب / عيسى الحلبى ط / ٣ / ١٩٥٦ جـ / ٣ ص / ٨ (تحت عنوان : متى تعبدتم الناس ؟) .

إذ ما إن قعد عمرو بن العاص وابنــه الى جانب عمر حتى « قام المصرى ، فرمى اليه عمر بالدرة » .

أما المثال التالى فهو لدقة الوصف وقدرته على تجسيد المناظر أمام عين القارىء ، وقد اختير من « الخزانــة » و « الاغانى » و « العقد » (٣٤) : « فلما رفع الطعام جىء بطساس الفضة وأباريق الذهب وأومأ إلى خادم بين يديــه ، فمر مسرعا ، فسمعت حسا ، فالتفت ، فإذا خدم معهن الكراسى مرصعة بالجوهر ، فوضعت عشرة عن يمينه ، وعشرة عن يساره ، ثم سمعت حسا ، فإذا عشر جوار قد أقبلن مطمومات الشعر ، متكسرات فى الحــلى ، عليهن ثيــاب الديباج ، فلم أر وجوها قط أحسن منهن ، فأقعدهن على الكراسى عن يمينه ، ثم سمعت حسا ، فإذا عشر جوار أخرى ، فأجلسهن على الكراسى عن يساره ، ثم سمعت حســا ، فإذا جارية كأنها الشمس حسنا ، وعلى رأسها تاج ، وعلى ذلك التاج طائر لم أر احسن منه ، وفى يدها اليمنى جامة فيها مسك وعنبر ، وفى يدها اليسرى جامة فيها ماء ورد ، فأومأت إلى الطائر ، فوقع فى جامة ماء الورد ، فاضطرب فيه ، ثم أومأت اليه فطار ، حتى نزل على صليب فى تاج جبلة ، فلم يزل يرفرف حتى نفض ما فى ريشه عليه ، وضحك جبلة من شدة السرور حتى بدت أنيابه . . . إلخ » . فالوصف هنا لم يترك صوتا ولا حركة ولا وصفا ولا رائحة إلا التقطها ، غير مغفل الفروق التى بين حركة وحركة ، أو وضع ووضع ، فالحركة قد تكون التفاتا ، وقد تكون اضطرابا ، وقد تكون رفرفة ، وقد تكون نفضا ، والوضع قد يكون قعودا ، وقد يكون طما للشعر ، وهلم جرا .

وهذا مثال للحوار الذى تكمن براعته فى أنه يدل على شخصية صاحبه ويجلو لنا نفسيته (٣٥) : « قدم على الحجاج ابن عم له من

---

(٣٤) المرجع السابق حـ / ٣ ص / ١٩ (تحت عنـوان : تنصرت الاشراف من عار لطمة) .

(٣٥) المرجــع السابق حـ / ١ ص / ٣٦٤ (والنص ماخوذ مـن المسعودى) .

البادية ، فنظر إليه يولي الناس ، فقال له : أيها الامير ، لم لا تولينى بعض هذا الحضر ؟ فقال الحجاج : هؤلاء يكتبون ويحسبون ، وأنت لا تحسب ولا تكتب ! فغضب الاعرابى ، وقال : بلى ، إنى لأحسب منهم حسبا ، وأكتب منهم كتبا . فقال الحجاج : فإن كان كما تزعم فاقسم ثلاثة دراهم بين أربع انفس . فما زال يقول ثلاثة دراهم بين أربعة ، ثلاثة دراهم بين أربعة . لكل واحد منهم درهم ، ويبقى الرابع بلا شيء . كم هم ايها الامير ؟ قال : هم اربعة . قال : نعم أيها الامير ، قد وقفت على الحساب ، لكل منهم درهم ، وأنا أعطى الرابع منهم درهما من عندى . وضرب بيده الى تكته فاستخرج منها درهما ، وقال أيكم الرابع ؟ فوالله ما رأيت كاليوم زورا مثل حساب هؤلاء الحضريين . فضحك الحجاج ومن معه ، وذهب منهم الضحك كل مذهب » .

إن هذا الحوار بين الحجاج وابن عمه يكشف لنا عن نفسيتين مختلفتين تمام الاختلاف : الرجل الحضرى الذى يريد أن يتندر على ابن عمه البدوى ، والبدوى الذى يرى أن أهل الحضر ناس مزورون يريدون المكر به ، ولكنه بذكائه وبراعته قد استطاع ان يكشف حيلتهم ويفضحهم . وما أبلغ هذا الوصف فى موضعه : « وضرب بيده الى تكته ، فاستخرج منها درهما ، وقال : أيكم الرابع ؟ فوالله ما رأيت كاليوم زورا مثل حساب هؤلاء الحضريين » ، وهو يدل على صراحة نفسه التى يختلط فيها الذكاء بالسذاجة . كذلك فإن الاسلوب الذى كتبت به هذه النصوص أسلوب بسيط ، ليس فيه تصنع ولا تقعر ، وليس فيه تقريبا سجع ، وان لم يكن السجـــع دائما ، كما سلفت الاشارة ، عيبا فنيا . وقد وقف الدكتور زكى مبارك عند أسلوب بعض القصاصين العرب القدماء وما فيه من بساطة ومسايرة لروح اللغة اليومية ، مثل « اشتهوا على صبيانى حلوى فى العيد » ومثـــل « وانصرفت عنها أجر رجلى إلى منزلى » (٣٦) ومثل قول المحسن التنوخى فى إحدى قصصه على لسان البطل : « فلما رآنى أبو جعفر

---

(٣٦) د . زكى مبارك ـ النثر الفنى حـ / ١ ص / ٣٠٤ .

أكبر ذلك ، وتهلل وجهه ، وقال : إلى عندى يا سيدى ، إلى عندى » . ومعروف أن « عند » تنصب على الظرفية ، ولا تجر إلا بمن ، نحو «من عند الله » فجرها بإلى حرية فى التعبير ، ومثل قول التنوخى أيضا فى احدى قصصه « ما تسمح نفسى بطريق التشغيب على هذا الحب ، شيلوه » ، بمعنى « ارفعوه » ، مع أن القاموس لا ينص إلا على « شال به » إذا رفعه . والعامة تقـول « شالوا الطعام » بمعنى « رفعوه » (٣٧) .

ولهـذا كله لا نوافق توفيـق الحكيـم فى قوله إن « الأدب العربى الإنشائى قد عنى باللفظ أكثر مما يجب ولم يشأ أن ينزل عن تكلفـه ، الذى يعتبره فصاحة وبلاغة ، ليصور ما يجيش فى نفس الشعب من إحساس ، ولا ما يهيجه من خيال » (٣٨) ، وإن كان قد استثنى الجاحظ ، إذ يراه كاتبا متعدد النواحى ، له باع طويل فى الجد والهزل (٣٩) ، نزل إلى الشعب يستوحيه ، ويصـور أسواقه وبخلاءه ولصوصه وتجاره وشرفاءه وخبثاءه ، فى أسلوب بسيط حى يعد مثلا طيبا للنثر التصويرى فى عصور الحضارة العربيـة (٤٠) . والحقيقة أن ملاحظته عن الجاحظ عين الصواب ، إلا أنه لابد من تكرير القول بأن الجاحظ لم يكن منفردا بذلك ، بل شاركه فيه كثير غيره من الكتاب العرب الأقدمين .

لقد كان للفن القصصى شأن فى الادب العربى القديم ، برغم عدم اهتمام النقاد به ، وقد تخطى هذا الفن حدود آدابنا الى الآداب الأوربية عندما كانت لأمتنا السيادة . ويذكر أحمد حسن الزيات (٤١) ، أن لا مرتين كان يعجب بقدرة القصاص العربى الفنية ، التى تجلت فى تصوير ميتـة عنترة ، كما وردت فى سيرته الشعبيـة ، كما أن

---

(٣٧) المرجع السابق حـ / ١ ص / ٣٢٧ .
(٣٨) توفيق الحكيم – زهرة العمر . المطبعة النموذجية ص / ١٨٤ .
(٣٩) المرجع السابق ص / ١٧٩ .
(٤٠) توفيق الحكيم – فن الأدب ص / ٢٤ .
(٤١) أحمد حسن الزيات – فى أصول الأدب ص / ٧٧ .

جوستاف لوبون قد شهد بأن العرب هم الدين ابتدعوا روايات الفروسية ، وأن النقاد يكادون يجمعون على أن روبنسون كروزو ، التى طبقت شهرتها الآفاق قد استوحيت من قصة « حى بن يقظان » لابن طفيل (٤٢) • ويذكر محمد مفيد الشوباشى أن بعض مؤرخى الأدب الأوربيين أشاروا إلى أن بوكاشيو الإيطالى ، وشوسر الإنجليزى وسرفانتس الإسبانى لم يتأثروا فحسب بالقصة العربية فى قصصهم ، بل اقتبسوا أيضا منها ، ونقلوا عنها ، وهم واضعوا بذور القصة الأوربية الحديثة (٤٣) • كما ينقل موسى سليمان عن البارون كارا دى فو قوله :

Dans le genre des contes la littér ature arabe n,est pas dépassée par aucune autre.

أى أنه لم يسبق الأدب العربى أدب آخر فى نوع الأقاصيص (٤٤) •

إذن فقد كانت هناك قصة عربية قديمة ، كما أن الآداب الأوربية قد تأثرت فى هذه الناحية بأدبنا العربى القديم ، غير أن هذه الآداب أخذت تسير فى طريق التطور ، فتطور معها الفن القصصى الأوربى ، بينما كانت الحضارة العربية ، والأدب العربى معها ، فى الطريق إلى الانحدار ، حتى بزغ فجر العصر الحديث ، فكانت الصحوة العربية على الواقع المر الأليم ، فأخذت الشعوب العربية تتلفت حولها ، مقارنة بين ما تراه وبين ما يقابله عندها ، ومحاولة أن تسد النقص الذى تشعر به فى نواح كثيرة من حياتها ومنها الناحية الفنية بما فيها الأدب ، وكان أن مدت يدا إلى التراث ، ويدا اخرى إلى الغرب تترجم

(٤٢) محمود تيمور ــ محاضرات فى القصص فى ادب العرب ماضيه وحاضره ص / ٦٠ ــ ٦١ •

(٤٣) محمد مفيد الشوباشى ــ القصة العربية القديمة • المكتبة الثقافية ص / ٥ •

(٤٤) موسى سليمان ــ الأدب القصصى عند العرب / دار الكتاب اللبنانى / بيروت / ١٩٥٦ ط / ٢ ص / ١١ ــ ١٢ •

أدبه ، وتدرسه وتتأثر به وتقلده ، وفعلت الشيء نفسه في ميــدان القصـــة .

فالقصة العربيـــة الحديثة إذن هي نتاج المزاوجة بين التراث القصصي القديم وبين القصة الأوربية الحديثة . وقد تتبع الدكتور شكري عياد التطورات التي مرت بها القصة القصيرة في مصر ، وبين كيف أنها بدأت بتقليد المقامة كما حدث في « حديث عيسى بن هشام » للمويلحي ، وإن كان شكل المقامة قد انبعج عنده ، ولم يحتفظ بخصائصه كلها ، وإنما دخلته بعض سمات القصة القصيرة .

ثم أخذت سمات المقـــامة تختفي شيئا فشيئا ، حتى ظهرت القصة القصيرة كما يكتبها كتابنا اليوم . وليس معنى هذا أن قصاصينا لم يعودوا يلتفتون لما في التراث الأدبي العربي من قصص ، فهــذا توفيق الحكيم مثـــلا يرد على طه حسين ، الذي يرى أنه ، بكتاباته المسرحية ، قد أدخل في الأدب العربي فنا جديدا ، فيقول : « فأما قولك إني أدخلت في الأدب العربي فنـــا جديدا ، وأتيت بحديث لم يسبقني إليه أحد ، فهذا إسراف سبق لي أن أشرت اليه في خطاب مني إليك عن أدب الجاحظ ، ذكرت فيه أن للجاحظ ملكة في إنشاء الحوار تذكرنا ببعض كتاب المسرح من الغربيين ، فما انا إذن بمبتدع ، وإنما أحد السائرين في طريق شقه الشرق من قبل » (٤٥) .

وهذا في الحق كلام خطير ، إذ هو اعتراف من أحد القصاصين العرب بأنه يتابع خطا الأجداد في الحوار المسرحي ، ولا يبتدع جديدا في هذا المضمار ، أو على الاقل لا يبتدع شيئا جديدا كل الجدة . وهذا أيضا محمود تيمور يذكر أن قصاصينا المحدثين يتأثرون في أحيـــان كثيرة بالتراث القصصي العربي في موضوعه ، فيقول : « وفي خلال نصف القرن الأخير أصبح تراث القصص العربي القديـــم مجالا للاستيحاء والاستلهام ، لا مجرد المحاكاة والاقتداء . فالدكتور طه

(٤٥) انظر أنور الجنـــدي – المعارك الادبية / الانجلو المصريـــة ص / ٥٧٣ .

حسين ، كما فى كتابيه « على هامش السيرة » و « الوعد الحق » ، والحكيم فى « أهل الكهف » و حياة معدة » ، وأبو حديد ، كما فى « الملك الضليل » و « ملكة تدمر » . . . إلخ ، هؤلاء وأمثالهم من عشرات القصاصين كانوا يستنزلون الوحى من سماء الشرق ، ويستلهمون روح الشخصيات العربية التى استفاض حديثها فى القصص والأساطير ، ويصورون ذلك فى قصص فنى الصياغة والإطار » (٤٦) . ويقول أيضا : « ولو شئنا أن نستكنه ما تتميز به القصة فى الأدب العربى الحديث لاستبان لنا بادىء ذى بدء خاصة لا يفتقر إيضاحها إلى حجة وسلطان ، هى خاصة الروح العربى السارى ، والطابع الموروث منذ أبعد عصور التاريخ هو القضاء والقدر . لكل امرىء قدر مكتوب على الجبين لابد أن تراه العيون » (٤٧) .

فهذه أيضا شهادة قصاص عربى معاصر لها دلالتها وأهميتها . وإذا كنا قد تأثرنا كثيرا بالقصص الأوربى الحديث فقد سبق للآداب الأوربية أن تأثرت بقصصنا القديم ، والحياة أخذ وعطاء . أما الزعم بأن العربى ضعيف الخيال ، جامد العواطف . . . إلخ هذا الهراء السخيف الذى لا يقوله إلا سخفاء المستشرقين ومن تابعهم من أذنابهم هنا فهو كلام لا ينهض على أساس ، ولا تقوم له حجة .

والآن ، فلنبدأ رحلتنا مع عدد من القصص فى الأدب المصرى الحديث ، مبتدئين « بزينب » وهى أول قصة مصرية ذات مستوى جيد ، ومنتهين « برحلة ابن فطومة » آخر ما كتب عملاق القصة العربية ، الأستاذ نجيب محفوظ .

---

(٤٦) محمود تيمور ــ القصص فى أدب العرب ص / ٦٢ .
(٤٧) المرجع السابق ص / ٦٣ .

زينب ــ مناظر واخلاق ريفيـــة

(ط • مكتبة النهضة المصرية • القاهرة / ١٩٦٣)

• صدرت هذه القصة قبل الحرب العالمية الأولى (سنة أربـــع عشر وتسعمائة وألف) ، فهى اذن قد ظهرت فى وقت كانت القصـــة العربية (بالمعنى الحديث لهذا الاصطلاح) لا تزال فى بدايات عمرها ، ومن ثم فإن الناقد القصصى الآن لا يتوقع أن تكون هذه القصـــة خالية من العيوب • ومع ذلك فمن الصعب أن يتخلى النـــاقد ، وهو يتناول « زينب » ، عن المثـــال الأعلى لهذا الفن •

إن أول ما يلفت نظر الناقد مما فى هذه القصة من مآخذ أن المؤلف لم يستطع أن يخفت صوته ، فبدا مسموعا بوضـــوح فى كثير من المواضع ، مما من شأنه أن يحطم لدى القارىء الوهم الذىينبغى أن يعيش فيه وهو يقرأ أية قصة ، هذا الوهم الذى يخيل إليه أن ما يقرؤه ليس قصة مؤلفة ، وإنما هى حوادث حقيقية تقع لأناس يعرفهم ، بل يبصرهم ويبصر ما يحدث لهم بأم عينيه ، ويسمعهم وهم يتحاورون ويفرحون ويتألمون ، ويرافقهم فى وحدتهم فى ضوء القمر الساجى ، أو فى غرف نومهم والأرق يستولى عليهم ، أو والاحلام الورديـــة تداعب جفونهم ، هذا الوهم الذى من مهمة القصاص خلقه ، والذى هو المحـــك الحقيقى لموهبته وقدرتـــه • ويخطىء من يظن ، كما ظن كولردج الشاعر والناقد الانجليزى ، أن تلك مهمة القـــارىء ، الذى ينبغى عليه وهو مقبل على مشاهدة مسرحية أو قراءة قصة ما ، أن يطرح عن ذهنـــه عادته فى تكذيب ما لم يقع فى حوادث وما ليس له من الشخصيـــات وجـــود : "Suspense of disbelief" ، فان المؤلف القدير هو الذى يخدر القارىء ويجعله يتخلى عن هـــذه العـــــادة من غير أن يتنبه لذلك أو يريده •

وهذا العيب يتخذ أشكالا مختلفة ، لعل أطرفها فلتة اللسان التى أخذته على حين غرة ، وهو يتحدث عن ليلة أرق فيها حامد ، « فلما

بزغت الشمس كان حامد نائما فى مرقده بعد ليل أكده وجاء على قواه ، ولم يقم إلا والنهار فى ساعة الزوال أو يكاد . فأخذ طعامه وحده ، ثم خرج الى جهة المزارع ، حتى إذا كان على مقربة من أرض أبويا خليــل جلس إلى ظل شجرة ينتظر أن تمر زينب كعادتهــا ... » (ص / ٢٤٩) .

فانظر كيف تحول الضمير فجأة فى « أبويا » من الغــائب الى المتكلم . إن هيكلا يروى أحداث قصة يفترض أنه ليس واحدا من أشخاصها (وإن كان حامد فى واقع الأمر يمثله هو شخصيا) ، ولم يشارك فى أحداثها من قريب أو بعيد . ورواية القصة بهذه الطريقة تقتضى من الكاتب ألا يقول « أنا » أبدا ، أو يعلق على شىء يحكيه ، أو يبدى رأيا أو يظهر عاطفة تجاه أى شخص أو أية حادثة . وليس ينبغى أن يفهم من هذا أن الكاتب ممنوع من بث أفكاره وآرائه فى القصة ، فما القصة فى نهاية المطاف إلا رؤية صاحبها للدنيا والمجتمــع والناس ، بل المقصود هو أن عليه ، ما دام اختار رواية حوادثها بضمير الغائب ، أن يقول ما يريد من خلال شخصياتها ومواقفهم والأحداث التى تقــع منهم أو لهم ، على شريطة أن يتم ذلــك كله فى إطار من الواقعية ومنطق الحياة الذى نعرفه ، وأن تحتاجه القصة فى عمليــة التطور والنمو التى تمر بها الوقائع والشخصيات .

على أننا ينبغى أن نفرق بين فلتة اللسان هذه على ضآلتها (إذ المسألة فى الظاهر لا تعــدو أن تكون تغير ضمير مكون من حرف أو حرفين) وبين فقرة كاملة قد تقصر أو تطول يتحول تيار القصة عندها من السرد (الذى هو وظيفة الراوى ، أى المؤلف) الى ما يشبه أن يكون « حوارا داخليا » تناجى فيه نفسها الشخصية التى كان الراوى يتحدث عنها . ولا شك أن هذا الحوار الداخلى يحسب لهيكل ، إذ إنه فيما يبدو لى قد سبق بذلك عصره ، وإن أتى هذا العنصر الفنى ، فيما أرجح أيضا ، عفوا من غير أن يقصده . (الذى أعرفه أن تيار الوعى كان شيئا جديدا فى القصة الفرنسية فى ذلك الوقت ، أما فى القصة الإنجليزية فلما يكن قد ظهر كعنصر فنى يقصــده القصاص

قصدا . وأرجو ألا أكون مخطئا فى هذا) . ويمكن أن يجد مثالا على هذا (وهو قليل على أية حال) فى الفقرة التالية ص / ٢٤٤ : « ها هو عيشى طيب راض ، والحياة أمالى سهلة هينة . . . الخ » ، وكـذا فى الفقرة التـالية ص / ٢٤٩ : « فى أحضان زوجهـا ! ما أقساك يا ليل ! . . . » .

وهـذا التدخل من المؤلف قد يكون تعليقا ساخطا على حال الفلاحين ، الذين يشقون فى الحقول ليقطف ثمار شقائهم ، فى نهاية المطاف ، مالك الأرض ، الذى يستغل الفلاح نظير قوته الحقير ، ولا يدور بخاطره يوما أن يمد له يد معونة ، غير عالم أن هذا المجموع العامل يكون أكثر نفعا كلما زادت أمامه أسباب المعيشة وتوافرت عنده دواعى الطمع فى أن يحيا حياة انسانية . . . إلخ الصفحة (ص / ٢٢ ، ٢٣) . إن هذا كلام حسن ، لا أمارى فى ذلك ، وإن لم يكن أكثر من كلام ، لأن حامدا ، الذى يمثل فى القصة هيكلا ، لم يتصرف قط فى أى موقف من مواقف هذه القصة الطويلة نوعا تصرفا يدل على تعاطف حقيقى مع هذا الفـلاح الشقى ، بل اتسمت علاقته بـه بالأنانية والاستغلال . ألم يكن كل ما كان يريده من زينب أن تسلمه جسدها يعبث به ، وإن خادع نفسه ، قبل أن يحاول أن يخدعنا ، عندما كان يضفى على هذه الرغبة الجنسية الآثمة غلائل من الخيال والعاطفة المجنحة والفلسفات العقيمة ؟ قلت إن هذا ، بلا ريب ، كلام حسن ، بيد أن جودة القصة لا تقاس بما فيها من كلام حسن ، بل بمدى نجاح الكاتب فى جعل هذا الكلام جزءا لا يتجزأ من القصة ، لا عضوا مجتلبا يراد زرعه فى جسد يرفضه ، وتجسيده فى تصرفات ومواقف طبيعيـة مقنعة ، أو إدماجه فى حوار حى متلائم مع شخصية قائله ، وهكذا .

بل إن مثل هذا التدخل السافر قد يهبط أحيانا إلى درك تفسير ما لا يحتاج إلى أى تفسير ، كاستطراده فى وصف حصاد القمح الى شرح كلمة « شراشر » على النحو التالى : « . . . فقبضوا بشمالهم على سيقان القمح . . وباليمنى على شراشرهم تلك النصف الدائرة الحديدية . . . إلخ » (ص ٢٠ ، ٢١) . إن اللفظة فى القصة إما أن

تكون مفهومة ، كما فى هذا المثال ، فلا داعى للشرح ، واما أن تكون غامضة المعنى ، فعلى الكاتب فى هذه الحالة أن يستبدل بها غيرها ، وإلا فاذا كان مضطرا إلى إثباتها كما هى لدواع فنية ففى الهامش مندوحة ويفسرها فيه • ذلك أن السرد القصصى لا يحتمل ما تحتمله المعاجم •

على أننا إذا كنا قــد رأينا المؤلف ينسى أحيانا أنه ما دام قد اختار أن يقوم بوظيفة الراوى الذى يعلم بكل شىء فقد انتفت كل علاقة شخصية تربطه بحامد ، فإنه فى أحيان أخرى يتطرف فى اتخاذ الموقف المضاد ، إذ لا يعامل حامدا فقط على أنه شخص آخر ، فهــذا هو المطلوب ، بل يجد أن من واجبه أن يعزيه .ويحاول التسرية عنه حينما يراه متألما شاكيا ، مع أن المفروض أن يظل خارج دائرة الانتباه تماما (انظر ف ٣ ص ٢٢٦ : « خفف عنك يا حمد ، فالخطب أهون من أن يبلغ بك اليأس • • • »)• إن مثل هذا التدخل فضلا عن أنه خروج على مقتضيات الفن القصصى وتحطيمه لوهم القارىء ، الذى يخيل له أنه يشاهد أشخاصا حقيقيين ووقائع تحدث أمام عينيه ، لا فائدة فيه ، فإن حامدا (بوصفه شخصية يحكى عنها الراوى) لا يستطيع أن يسمعه ، إذ المفروض أنه غائب • إننا نحن الذين نسمع هذا الراوى لا حامدا ، فهو من ثم يخطىء إذا تدخــل ، على أى نحو كان هــذا التدخل • وقد يتخذ هذا التدخل شكل التعليقات المسرحية ، كما هو الحال فى نهاية الفصل الخامس ، الذى هو عبارة عن خطابات متبادلة بين حامد وابنة عمه عزيزة ، إذ ينهيه المؤلف بهذه الكلمات : « نوتة ــ كل هذه الخطابات منقولة من مذكرات حامد » (ص ٢١٢) .•

ومن معايب السرد فى هذه القصة اضطراب زاوية السرد ، فبينما نجد الراوى يقص حكايته مركزا عدسة مصورته على شخص ما إذا به ، فجأة وبلا سابق انذار أو أى مسوغ ، يحول عدسته إلى شخص آخر لا يمكن أن يظهر فى نفس الصورة مع الشخص الأول ، فتخرج الصورة مشوشة لا تستطيع أن تحدد أهى لهذا أم لذاك ، وإن كان الحق يقتضى أن أقرر أن ذلك لم يتكرر فى القصة كثيرا • وأوضح

مثال عليه وصفه مشاعر حامد حين كان هو وزينب وحدهما فى الطابق الثانى لأحد بيوت القرية ثم تركها حين ناداه صاحبه ، فنزل السلم ... وأحس بتلك القداسة التى كانت تشمل كل وجوده حين لفه الليل وهو إلى جوار زينب ، فهو يقول : « وما لبث أن صار على الطريق من جديد حتى راجعته ابتسامته وصار يضحك هو وصاحبه ... » (ص ٤١).

إن العدسة مركزة طول الوقت على حامد ومشاعره ، ومن ثم فنحن نفهم تماما سر ابتسامه . إنه يبتسم للذكرى القريبة حين كان وحده مع زينب يستمتع بوجودها الى جانبه ، ولكن العدسة فجأة تهتز فى يد الكاتب فتظهر فوق صورة حامد صورة صاحبه وهو يضحك . عـلام يضحك ؟ إننا لا ندرى ، ولا كذلك ندرى فيم كانا يضحكان كلاهما . ذلك أن هذا الصديق لم يكن يعلم بوجود زينب فى الطابق الثانى الذى ذهبا اليه ليشاهدا « الفكـة » ، فالمفروض إذن أنه كان يجهل سبب ابتسام حامد . فإذا أراد الراوى أن يجعله يشارك حامدا الضحك فقد كان عليه أن يجعله يسأله عم يضحكه ، فإذا صرح له بالسبب ووجده مضحكا ضحك معه .

كذلك فإن راوى القصة يسهو أحيانا عن مراعاة مبدأ « الانتقاء »، الذى بدونه لا يستطيع أن يسيطر المؤلف على قصته ، فتنمو نموا متوحشا ، وتخرج بذلك عن دائرة « الفن » . إن القصة ينبغى أن تكون تصميما محكما لا مجال فيه للاستطرادات العفوية ، إذ الكاتب محكوم بألا يورد أي شيء لا يساعد على تطور الأحداث وتعقيدها ، أو يلقى ضوءا على ما خفى من جوانب شخصية أبطاله ، وهكذا . وهذا هو أحد الفروق التى تميز عالم القصة عن دنيانا ، التى يتوفر فيها الوقت والفراغ حتى لتستغرق الحكاية فيها أعواما ، ثم هى بعد ذلك ربما لا تبدو لها نهاية ، أما القصة فليس أمامها كل هذا الوقت ، بل لابد من أن تصل الى نهايتها فى مدة لا تزيد عن أيام قلائل أو ربما عدة ساعات من القراءة . كذلك فالقصة فن من فنون الأدب ، الذى تعورف على أنه يعوضنا فى عالم الخيال عما ينقصنا فى دنيا الواقع . ومما لا مماراة فيه أن دنيا الواقع تبدو لنا وكأنها لا يحكمها أى نظام ، إذ هى أوسع

وأعمق وأطول من أن تستطيع نظرتنا البشرية المحدودة أن تستوعب كل ما تعج به من تفاصيل وجزيئات ، أو تراها فى أطار متناسق ، ومن هنا كان على القصة أن تعوضنا عن هذه الفوضى بالتصميم المحكم ، بحيث لا تضم من الحوادث والشخصيات إلا ما كانت الحاجة تدعو اليه . فى ضوء هذا يمكننا أن نقرر ونحن مطمئنون أن معظم الصفحة الرابعة والستين وكذلك على الأقل نصف الصفحة التالية لها ينبغى حذفهما ، إذ بكفى جدا أن يحكى لنا الكاتب أن حامدا وزينب ، فى عودتهما وحدهما من الحقل ، قد افترقا عند مشارف القرية . أما أن يمضى فيحكى لنا أنها حيت امرأة من نساء القرية وثانية وثالثة ، ومرت على جماعة من الرجال كانوا يلعبون النرد ، وأن أحدهم كان يلبس طربوشا وجلبابا من الكشمير . . . إلخ ، إلخ ، إلخ ، فهو استطراد لا معنى له ، مهما تكن قيمته فى نفسه ، إذ الفن لا علاقة له بالنوايا الطيبة (انظر أيضا استطراده إلى وصف المسجد وكيفية إضاءته ، وقراءة الشيوخ الفانين ، على حد تعبيره ، الأوراد فيه ، . . . إلخ ، مما لا علاقة له بمسار القصة . ص ٧٥) .

كذلك أود ألا تفوتنى الإشارة إلى أن البطل فى أحـد الفصول القريبة من نهاية القصة يشير ، فى خطابه الذى تركه لأبيه قبل أن يغادر البيت ويختفى فى زحام الحياة ، الى حادثة يقف عندها محاولا استجلاء مغزاها ، مما يدل على أنها ليست بالحادثة التافهة فى حياته ، وهو ما كان يستلزم من الراوى أن يذكرها قبل ذلك ، حتى إذا أشار إليها حامد كانت إشارته قائمة على أساس ، ولم تكن به حاجة الى التلبث عند تفاصيلها ، ولم تكن كذلك روايتها بالنسبة لنا شيئا نؤخذ به على غرة ، ونشعر أنه قد اجتلب اجتلابا (انظر وصفه لحادثة نقل العمـال الطوب وحامد بينهـم ، والمشاعر الجنسية التى يذكـر أنه أحس بها فى ذلك الوقت نحو زينب . . . الخ . ص ٢٦٧ ـ ٢٦٨).

على أن هـذا الخطاب نفسـه ، على النحو الذى كتب بـه والموضوعات التى طرقها وما يسربله من أفكار فلسفية ، ينال من قيمة القصة بوصفه شيئا غير واقعى ، إذ لا يعقل أولا أن يكتب حامد خطابا

مطولا بهذا الشكل (نحو ثماني سره صفحة من القطع المتوسط من ص ٢٦٦ الى ٢٨٣) الى أبيــه ، الذى مهما يكن غنيا ولــه أولاد فى المدارس فهو شخص ريفى لا نعرف له أية اهتمامات ثقافية غير قراءة الصحف أو ربما مجرد الاستماع الى ابنه وهو يقرؤها حين ترد من البندر آخر النهار . كذلك ليس من المعقول أبدا أن يجرؤ شاب مصرى فى أوائل القرن بل ولا الآن ، أو حتى يستسيغ أن يصف لابيه مفاتن حبيبته الجسدية ، وبهذه اللغة الأدبية المتحذلقة (من مثل : وهل رأيت فى حياتى كعينيها تقوس فوقهما حاجبان أشد نفاذا من السهم . وعلى صدرها ثديان يوحيان رغما عن الثوب الذى يسترهما بكل ما تكنه فتاة فى ثديها من الشباب والرغبة ، وخصر رقيق فوق أرداف تزين عبــل ساقيها . ص ٢٦٧) أو يحلل له تقلب مشاعره وكأنه يمسك بمسار نفسى يرصد به ما دق منها وما جل ويفسرها (ص ٢٦٨ ، ٢٦٩) ، مازجا ذلــك كله بالتفلسف فى نظام الزواج : « . . . وجعلت فكرة الزواج ، التى يتباهى بها الخلف عن سلفهم ويدعونها أحسن ما أظهرت على الأرض عقول بنى آدم ، موضع النقد المر (ولا أنكر إلى اليوم أنى أعدها نقصا خصوصا على ما هى عليه ، وأعد الزواج الذى لم يبن على الحب ويستمر مع الحب زواجا خسيسا) . . . أقبل الربيع على القلوب ، وبعث الشباب إلى كل موجود ، فنبه قلبى من غفلته ، وذكرت ريفيتى التى تزوجت أيام الشتاء ، فتمنيت لها الهناء . ثم راجعنى ذكر ابنة عمى ، واستولى على نفسى وكل حواسى ، وصرت لا أعرف غيرها ، ولا أحب إلا هى (كذا) ، ولا مطمع لى الا أن تكون معى . ص ٢٦٩ . . . وما أظن أن قلبا سريع التأثر والتقلب إلى هذا الحد يكون قد بلغ منه الحب مبلغا عظيما . . . وحسب ذلك مجــرد خيال (كذا) كان يجيئنى لأنى كنت محتاجا اليه . ولكن أليس الحب فى ذاته خيالا يجعلنا نتصور امرأة بشكل نعتقده الجمال كله ، ونود لو تكون لنا ونعيش سعيدين معا ؟ ص ٢٧٢ — ٢٧٣» (ونفس الكلام ينطبق على ما أفضى به حامد لشيخ الطريقة . ص ٢٦٠ وما بعدها) .

بل إن اختفاء حامد النهائى من القصة على هذا النحو هو حدث

غير واقعى . فأين يذهب شاب مثله ؟ وكيف سيعيش وهو الطالب المرفه الذى تعود على أن يكفل له أبوه الثرى كل ما يحتاج ؟ وكيف يتقبل أبوه وأمه واخوته مسألة اختفائه بهذه البساطة ؟ وهل كانت مصر فى ذلك الوقت بالبلد الذى يمكن أن يغطس فيه شاب مثقف كحامد فلا يطفو على السطح مرة أخرى ؟

كذلك ليس واقعيا أن تموت زينب بالسل لمجرد أنها قد حرمت ممن تحب مرتين : مرة حين زوجها أهلها بغيره (والغريب أنها حين شارفت حياتها على المغيب أخذت تعاتب أمها على هذا الزواج مع أنها لم تبد لهم رغبتها فى إبراهيم ، ولا ذهب إبراهيم يطلب يدها منهم ، فكيف يكون الذنب ذنبهم اذن ؟) ؛ ومرة حين سافر الى السودان لتأدية الخدمة العسكرية ، ذلك أن للسل أسبابه الطبيعية ، التى لم يسق لنا المؤلف منها سببا واحدا ، وإنما نفاجأ بهذا المرض اللعين ينشب فيها بغتة أسنانه وأظافره حتى يشرب آخر قطرة من دمها . إن الاصابة بالسل ليست مستحيلة ولا مستبعدة فى مصر ذات الجو المعتدل بل الحار ، ولكن كان على المؤلف أن يبين لنا من أين أتى هذا المرض الخبيث . وأكرر القول هنا إن الحياة تمتلىء حتى حافتها بالحوادث التى لا نستطيع لها تعليلا ، ولكن القصة غير الحياة . إنها فرصة لتعويضنا عن هذا العجز عن معرفة كل شىء ، أما أن يلجأ المؤلف إلى مثل هذه الأحداث غير المفسرة كلما أعوزته المقدرة على أن يسيطر على زمام قصته فهو مما يسىء الى عمله إساءة شديدة . (هل أنا بحاجة إلى أن أعيد ما قلته فى مستهل هذا التحليل من أننى مدرك تماما أن هذه القصة تنتمى للمراحل الأولى من تاريخ القصة المصرية ؟ ومع ذلك فليس سهلا على الناقد أن ينسى أن وظيفته إنما هى قياس العمل الأدبى إلى ما فى ذهنه من مثال أعلى) .

ومن عجب أن شخصيات القصة ، برغم ما فى اللوحات الوصفية التى صورت ريفنا وحفظته للأجيال المقبلة من شاعرية عبقرية ، هى شخصيات ذات نزعة واقعية ، وذلك على خلاف ما يظن كثيرون من النقاد . فالحب بين زينب وحامد ، وبينها وبين ابراهيم ، ليس من

ذلك النوع المجنح المرفرف في أجواء الفضاء ، بل هو حب ينزل على مقتضيات الغريزة الجنسية ، ولا يستطيع من ثمة أن يعبر عن نفسه إلا من خلال القبلات والأحضان . بل إن هيكلا قد أغرق في وصف هذه القبلات والأحضان إلى حد مقزز . إن أحدا لا ينكر أن للمشاعر الجنسية حلاوتها ، بيد أن وصفها بالتفصيل الذى جرى عليه هيكل في بعض مواضع قصته ، وتتبع دبيبها في جسد الشاب والفتاة يقلب هذه الحلاوة الى شئ منفر ، وقد يجلب الغثيان . (انظر أمثلة لذلك في ص ٩٦ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ، ١٨٣) . ومما يجلب الغثيان أيضا نزعة حامد المادية الأنانية ، ومحاولته تسويغ نيله من يشتهيهن من بنات الريف (بدون التورط في الزواج) بالاستناد الى بعض الأفكار الفلسفية الفطيرة التى تقممها من هنا وهناك (انظر ص ١٣٠ — ١٣٧ ، ٢٤٢ ، ٢٤٣ ، ٢٤٨ ، وكذلك ص ٢٧٤ ، ٢٧٧) . ومن العجب العجيب أن حامدا يأنس في نفسه الجرأة على القول بأنه « من جماعة الذين يحتقرون الصلات التناسلية بين الرجل والمرأة ، ويعدون كل ما خرج عن سرور القلب ولذة الروح من حب ظاهر أو قبلات متبادلة تدل على عظيم صلة ما بين شخصين تدنيا إلى الحيوانية ، وإجراما ضد الأبرياء الذين ننزلهم من أجل قضاء شهواتنا من أوج سعادتهم وسرورهم . ص ٢٧٦ » ، حامدا الذى لا يستطيع على مدار نحو ثلاثمائة صفحة أن يتحكم في شهواته ، فهو ما بين حاضن زينب أو غيرها أو أرق مسهد لأنها منه بعيدة المنال .

حتى الهواء يضفى عليه الراوى أحاسيس جنسية ، إذ يقول عن حامد إنه « يسير حالما ذاهبا في خيالاته إلا أن يستلفته جمال ما حوله أو الهواء يهب فيرفع من أطراف رؤوس الحبر ، فتصيح بعض الفتيات ملتفتة تريد أن تتقى هذا المتحسس . ص ١٦٦ » . إنها كلمة واحدة ، ولكن لها مغزاها البعيد (قارن ذلك بالأغنية التى تقول : (الهوا بعتر ضفايرى . . عدى وهدى ، وفك العقدة ، وقام طاير !) .

بل إن أخلاق الشخصيات وتصرفاتهم هما ، بوجه عام ، أخلاق وتصرفات واقعية ، فحامد مثلا برغم حبه لزينب لا يفكر أبدا في

الخروج على مواضعات العرف الاجتماعى والزواج بها ، ذلك أنها ، برغم استمتاعه بقربها ولهاثه وراءها وإضفائه هالة شاعرية عليها وعلى جمالها ، ليست فى نظره أكثر من فتاة ريفية فقيرة • وهو لا يكف عن ملاحقتها حتى بعد زواجها من حسن ، برغم أنها صدته قبلا متحججة بأن وضعها الجديد كزوجة يوجب عليها أن تبتعد عنه • أقول « متحججة » ، ذلك أن خطبة حسن لها ، وهو صديق إبراهيم ، لم تمنعها من أن تترك نفسها يقبلها هذا كلما اختلا أحدهما بالآخر (ص ١٢٦) ، بل ولا منعها زواجها من حسن أن تغافله ، عشية سفر إبراهيم إلى السودان قرب نهاية القصة وتسللها مع هذا الحبيب الى غرفة فى أسفل الدار ، لتقبله وتعانقه كما تشاء ، وإن كانا قد مزجا هذه القبلات والأحضان بالدموع والحسرات • (ص ٢٣٦ ، ٢٣٨) •

على أن هذه الواقعية لا تعنى أن هذه الآثام كانت تمر من غير رد فعل من ضمائر مجترحيها • فها هو حامد تتعاوره النشوة ولذع الضمير من جراء ما كان يرتكبه من عبث مع الفتيات الريفيات • (انظر مثلا ص ١٨١ ، ١٨٣ ، ١٨٦) •

بل إن القصة لتوغل فى الواقعية إلى الحد الذى نرى فيه إبراهيم، برغم لهفته الشديدة على مصارحة زينب بحبه لها وهما فى طريق العودة ساعة الغروب من الحقل ، يسألها أن تنتظره حتى يخطف ركعات المغرب ، على حد تعبير الراوى • ولكن ذلك لم يمنعه من أن يمسك يدها بعد ذلك وهما فى المصلى ، بل ويضمها إليه منتشيا بجسمها الملتصق بجسده (ص ١١٦ ، ١١٧) • ولابد هنا من التأكيد بأن قصة « زينب » هى من القصص المصرية القلائل التى نرى فيها أبطالها ، برغم أنهم شبان ، أى فى تلك الفترة الموارة بالشهوات والعواطف ، حريصين على تأدية الصلاة • وهذه سمة واقعية تحسب لها ، إذ إن تأدية الصلاة ، وإن لم تكن تدل بالضرورة على قوة التدين ، كانت ولا تزال من سمات المجتمع المسلم ، فتجاهل القصاص عامدين متعمدين لها يضفى علىّ المجتمع الذى تتناوله القصص المصرية (وبالذات تلك التى يكتبها اليساريون) غرابة غير مقبولة • والحقيقة أن المؤلف ،

وإن كان جعل بطل قصته بتأثير قراءته فى الفكر الغربى المتحرر متأرجحا دائما بين الإيمان والالحاد ، قد حرص على أن يأتى وصفه للقريـــة المصرية صادقا ، فلم يهمل ، فى غمرة انسياقه وراء وصـــف شهوات أبطاله وعواطفهم ، أن يصور تدين القرية المصرية ، على ضيق نطاق هذا التدين وسلبيتـــه .

فإذا ما انتقلنا الى تحليل شخصيات القصة لاحظنا كما لو أن زينب وحامدا لم يكونا يعرفان ماذا يريدان . إن من الصعـــب أن نعرف من القصة على الأقل قبل أن تتزوج زينب من حسن ، أكانت زينب تحب حامدا أم تحب ابراهيم ، أم كانت تحبهما معا ؟ وكذلك الأمر مع حامد وتوزع عواطفه بين زينب وعزيزة وغيرهما . ولست أنوى أن أفعل أكثر من سوق بعض النصوص التى توضح ما أقول ، مخليـــا بينها وبين القارىء من غير تعليق ، إذ الأمر لا يحتاج الى تعليق :

« . . . وبعد لحظـــة سألها :

أزيـــك يا زينـــب !

ولكن زينب كانت فى تيهاء حتى لم تستطع تمييز ما يقوله لها حامد ، فحولت نحوه عينيها وأجابته بنظرة تحوى من الرقة والألم ما ذهب الى أعماق نفسه . ولو لم يكن ما فى المكان من ظلمة ليل شتاء آخر لذابت لهذه النظرة نفس الوجود . . .

وازيـــك يا زينب !

كرر حامد سؤاله وأخذ يدها بين يديه ، وقبلها على صدغها قبلة أخوية . الواقع أنه أحس كأن الفتاة المسكينة تعانى ألمـــا نفسيا لا يعزيها عنه أحد فأخذته الرحمة بها . وتقبلت زينب ذلك منه بقنوع وشكر نمت عنه نظراتها . فلما رآها كذلك زاد عطفا عليها ، فجذبهـــا وجعل يلاطفها . وهى قد تاهت عن نفسها ونسيت الماضى والحاضر ، واستسلمت للطفه ورقته ، وتركت نفسها مستندة عليه . لكنها لم

تلبث أن عرتها قشعريرة حين ذكرت أن قلبها ليس بيدها ، وفى لحظة غطت عيونها سحابة من الدمع تنم عما عراها من الحزن ، وتعبر عن عظيم تقديرها لحامد .

تمر علينا ساعات وقلبنا ملك غيرنا ، ولكن لثالث على نفسنا من السلطان ما نود لو أعطيناه كل حياتنا ، فيحزننا الإحساس أنها ليست لنا ، وأن أيامنا على الأرض وما تكنه من سعادة وألم وحزن وفرح انتقلت من حوزة يدنا وأصبحت فى حيازة غيرنا . . . » (ص ٣٩ ، ٤٠) .

« . . . والواقع أن زينب لما قامت بعد انتهاء « الفكة » ونادتها أختها جلست كذلك تفكر فى حامد وفى تلطفه فى السؤال عنها ، وأحست بهزة ميل نحوه . ربما كان صحيحا أن فى النفوس الانسانية قسما الهيا مطلعا على ما لا تدركه الحواس هو الذى يهدينا فى آمالنا وميولنا ، ويرسم لنا طريق الحياة » (ص ٤٣) .

« . . . وكانت زينب تجد من السعادة فى كلام حامد ومحادثاته ما يدخل الى قلبها الهناء الجم . لكن تلك الحاجة عندها لشخص تعطيه نفسها — ذلك الحب التائه بين الناس وعوامل الخليقة والذى يريد أن يستريح ويريح معه روحها الثائرة بلقيا روح أخرى تختص بها ، وتهبها حياتها كانت أبعد الأشياء عن حامد وعن التفكير فيه . فاذا مر بخاطرها فى ساعات هيامها كان كأى غريب عن روحها ، لا يثير من نفسها أقل التفات . وكأن النفس تطمح دائماً فى بحثها عن محبوبها إلى شخص يعدلها فى المكانة لتجد من الحرية معه ما يضمن لها سعادتها، أو كأنه ذلك الحنين بين أضلعنا إلى النصف الذى انفصل عنا فى الأزل يوم خرجت حواء من ضلع آدم يجعلنا ننظر إلى بنى طبقتنا وطائفتنا دائما كأنهم إخوان ، وبينهم وبيننا من الرابطة ما لا نعرفه قبل الطبقات الأخرى ، فنحن لهم وهم لنا ، وبين قلوبهم وقلوبنا من أواصر الود ما يدفعنا نحوهم ، فمنهم نطلب الصديق والشريك والمحب والزوج ، لأنهم قبل غيرهم موضع ثقتنا » (ص ٥٠ ، ٥١) .

« • • • كان ذلك أول الخريف والوجود يسلم الى الماضى أيام النشوة والفرح ، ويأخذ عدته لصمت الشتاء ، وحامد يرسل على الأراضى وإلى الناس نظرات الوداع ، ويسير جنبا لجنب مع زينب وقد تحركت نفسه وارتاع جنانه ، وثارت كل حواسه أن ذكر فراقه القريب لتلك الأماكن المقدسة ، ولتلك الطبيعة وبناتها ، ولم يملك لسانه أن يقــول :

وأنا مسافر بعد أسبوع !

وتلا ذلك نظرة تجلت فيها كل احساساته وما يجيش بصــدره أرسل بها الى الفتاة ، التى لم تجب بكلمة ، بل أسبلت عيونها ، وكلها الأسى والحزن لذلك الفراق العاجل • وكأنما أحست بهذا اليوم القريب حين تصبح كغيرها من الفتيات ولا حامد الى جنبهــا • • • فلمــا انعطفا الى طريق القرية ، وقد سبقا الآخرين وخلا بهما المكان ، مالا الى مرتفع من الأرض مختف فجلسا فوقه • وبعد برهة أمسك حامد بيد زينب ، ثم ضم أصابعها ضما شديدا • ولكنها بدل أن تتألم أو تتأوه أو تسحب يدها طوت هى الأخرى أصابعها على يده وضمتها • وحينذاك مال برأسه نحوها ، وفى شبه الظلمة المحيطة بهما وضع قبلة على خدها • فما لبثت أن أحست بها حتى عرتها الرعدة ، وتلفتت يمينا وشمالا • فلم يفهم حامد من هذا شيئا ، وجذبهــا نحوه ، فطوقهــا بذراعيه ، وجعل يقبلها فى صدغها وخدها وعنقها وعلى القليل الظاهر من شعرها • والبنت كأنما أصابتها جنة قد استسلمت إليه ، وتضمه من حين لحين وتقبله • ثم وضعت فمها على فمه ، وأسبلت عينيها وكاد يغيب رشدها • وأحس حامد فى تخدره كأنما يرشف من لسانها الشهد المذاب • وفى هاته الضمة الكبرى تاه رشدهما ، وبقيا كذلك حينا من الزمن • • •

ذكر حامد ذلك فى وحدته ، ثم سأل نفسه : « هل عند الأيام من الجود أن تسمح له بمثل هذه الساعة من جديد • وخيل اليه أن يذهب لوقته ، فيبحث عن زينب ويجدها أينما تكون ، ولو علم ما شغل بالها

اليوم وما تكن من الحب لإبراهيم لعرف ما بينه وبينها الآن من حجاب. وهل حجاب أقوى من الحب ينسى صاحبه الأشياء والناس إلا محبوبه وما فى القلب من ذكرى هذا المحبوب ؟ » (ص ٩٥ — ٩٧) .

« . . . غير أن حامدا يحب عزيزة ويود أن ينفرد بها » (ص ١٩٨) .

« . . . وأدهى من هـذا وأمر أنه ينتقل كل يوم من واحدة لصاحبتها ، وينسى الأولى لمرأى الأخرى ، فإذا غابت رجع اليهـا . وإن رأى غيرهما من بنات جنسهما هان عليه أن يرتمى فى أحضانهـا ويسلم وجوده إليهـا .

تأتى عزيزة الى البـلد ، فيعد لقاءها أكبر الأمانى ، ويتغنى بذكراها ، ويأتى على محاسنها ، ثم يكتب إليها خطابات كلها الحب ، ويشكو ما عنده من الجوى واللوعة . فإذا هى تركت البلد رجع الى زينب والتغزل بها ومقابلتها وسؤالها عن الأيام القديمة . وإذا قابلته فى العاصمة فتاة حسب فيها محبوبا جديدا ، فتمشى الى صدره هواها . ووجد من العذوبة فى سماع ألفاظها ، وفى النظر اليها ما ينسيه كل شجن . . . ما هذا كله ؟ وأى قلب قلبه الذى يسع حب كل هاتيك الفتيات الناضرات والزهرات اليانعات أمام عينيه ؟ أم أن لكل شهر من شهور السنة ، بل لكل يوم من أيامها من الأثر فيه ما يوجه احساسه إلى جهة جديدة . كلا ، ذلك مرض عالق به متأصلة جذوره فى نفسه ، وأعماله تلك مظهر من مظاهر مرضه العضال » (ص ٢٥٢) .

ولست بالطبـع أقصد من وراء هذا الى انتقاد عواطف هـذه الشخصيات وسلوكها ، إذ ما دام القصاص قد صور ذلك كله تصويرا واقعيا فيكفيه هـذا ، وإن وددت لو أن الكـاتب لم يغرق فى وصف الأحاسيس الجنسية والتفصيل فى وصف الأثداء والنيران التى كانت تلهب جسدى حامد وزينب ، إذ إن ذلك معروف لنا جميعا ، سواء منا من استعصم بالعفة أو كان متزوجا أو أشبع غرائزه فى الحرام ، ومن ثم فانه لا يزيدنا بالحياة ولا بالحب خبرة . وكل ما هناك أنه يستثير

الغرائز الجنسية ، التى لا يكسب أحد من وراء استثارتها شيئا • ومن العبث أن نفصل هذا الفصل الحاسم المتكلف بين الأدب (والفن بعامة) وبين الأخلاق ، إذ الانسان الفرد وكذلك المجتمع كلاهما وحدة واحدة لا يمكن فصل الأخلاق فيها عن الفن والأدب • وليس من المعقول أن نعمل جاهدين على صيانة الأخلاق وتربيتها وفى نفس الوقت ندافع عمن يهدم هذه الأخلاق ، تحت شبهة أنه أديب وأن للأديب الحرية فى أن يقول ما يشاء • على أننى أحب أن أكون واضحا هنا ، وأؤكد أننى لا أدعو الى أن يكون الأدب والفن أداتين من أدوات الوعظ والدعوة إلى الأخلاق الفاضلة ، بل كل ما أريده من الأديب والفنان ألا يعملا على هدم الأخلاق • ومن حقهما أن يصورا بعد ذلك ما يشاءان مما يريانه فى واقع الحياة • ولست أظن أنى بهذا أسلب منهما بشمالى ما أعطيتهما بيمينى ، إذ يمكن لكل منهما أن يجعل موضوعه مثلا الزنا ، على ألا ينفقا وقتا طويلا فى وصف تفصيلات بعينها ، إذ من شأن مثل هذا الوصف المفصل أن يخدر القارىء ، وبدلا من أن يرى فى الزنا إثما فظيعا يحس به شيئا لذيذا مغريا ، وبخاصة إذا كان الأديب من هؤلاء الكتاب الحريصين على إحاطة هذه الآثام بالهالات الشاعرية الكاذبة ، اللهم إلا اذا رد الكاتب من هؤلاء علينا بقوله : « وماذا فى الزنا ؟ » فهذا شىء آخر ، إذ المسألة عندئذ تخرج من نطاق علاقة الفن بالاخلاق إلى نطاق اختلاف القيم الأخلاقية نفسها بين الفنان أو الأديب من جهة وبين الناقد من جهة أخرى •

على أن هنـاك بعض التناقض غير المفهـوم فى مشاعر بعض الشخصيات وتصرفاتهم ، فمثلا زينب ، التى تستحى من تخيل نفسها فى أحضان ابراهيم ، الذى تحبـه (ص / ٥٢) هى زينب التى لا تستنكف أن تترك حامدا يحضنها ويقبلها كما يشاء ، بل إنها فى أول فرصة تطوق ابراهيم بذراعيها ، ويغيب رشدهما ، رغم أنهما كانا على مقربة من أختها وبقية الفلاحين ساعة القيلولة فى الحقل • (ص / ٥٤)• وبرغم هذا لا يلبث الراوى بعيد ذلك أن يعلق بقوله « فإذا ما رأته هو

(أى ابراهيم) جاءها حياء المرأة الطبيعى ، فأسبلت عينيها ، وتمتعت فى نفسها بلذة أشبه شىء بالسكر (ص / ٥٤) » .

كذلك فمن الصعب أن نقتنع بأن فتاة ريفية جاهلة تقضى يومها كله فى الحقل ، لم تتردد على مدرسة ، أو تترب فى بيئة متدينة يمكن أن تطوف برأسها هذه الصورة التى أراد الراوى أن يصف بها مشاعر النفور لديها من زوجها : « . . . . تؤمن بالسوء تحمله معها الأيام الآتية إيمانها بالنار وعذابها ، وكأنما دار ذلك الزوج الذى يريدون لها قبر تحتله زبانية الجحيم ، وكلهم ينظرون بعيون براقة يقدها خط من النار ذات اللهب » (ص / ٦٠) .

ومثل ذلك غرابة تقبيل حسن وهو شاب ريفى لا تمتد دنياه لأبعد من الحقل والفأس والمحراث يد زينب زوجته (ولم يكن ذلك مرة واحدة بل مرتين) ليسترضيها ويسترحمها ويدخل على نفسها الواجمة البهجة والسرور (ص / ١٦٢) . ومن التناقض أيضا أن يشعر حامد بكل هذا التأثم بعد الذى حدث بينه وبين إحدى فتيات الحقل (ص / ١٧٩ — ١٨٠) ، مع أنه لم يفعل معها أكثر مما فعله مع زينب مرارا . انظر كيف يبلغ به الإحساس بالذنب لدرجة أنه « لما وصل الى ترعة فى طريقه رمى بملابسه الى البر ، ونزل إليها يطهر من رجسه ويستغفر الله من زلته ، ويرمى عن نفسه ذلك الذنب الكبير . وكلما رأى امرأة سائرة استعاذ بالله من شرها ، واستنجد الملائكة الأبرار ضدها ، وكلم السماء بصوت عال يصعد إليها وسط سكوت الهواء وسكونه (ص ١٨١) . إن حامدا لم يكن متدينا فى يوم من الأيام ، ومع ذلك فإن الراوى يؤكد أن الناس يعرفون عنه الاستقامة والدين (ص / ١٨١) . إنه لا يصلى (ص / ١٨٤) ، بل إنه (على حسب الظاهر على الاقل) لا يؤمن بالآخرة ، فالموت عنده ، هو « ذلك الداء الأخير نرجع معه إلى العدم الذى خرجنا منه : عدم الأبدية الخالد » (ص / ١٩٥ ، وانظر كذلك ص ٢٤٦) . وهذا هو اعتقاد زينب ، فيما يبدو ، أيضا . (ص / ٣٢٨ ، ٣٣٠) . بل إن الكاتب (ص / ٢٤٣) ليصوره وقد استولت عليه اللامبالاة ، على النحو التالى : « . . .

يقلب فى ضميره عله يجد ما يؤاخذ نفسه به ، فلا يجد شيئا ، ويعمل ما كان يأنف منه من قبل فلا يجد الأسف إلى نفسه سبيلا • ولو أن الكون دكت قوائمه ، والقيامة قامت ، وجاء النشور ، وتجلى الخالق جل وعلا حتى بلغ الصراط لهب النار ، وأسمعت من قصور الجنة مسمعات الغوانى لما كان أمام ذلك كله إلا هازا رأسه ، مستغربا ما يأخذ الناس من الوجل » • صحيح أن هذه المبالغة ، التى لا أظننى أعدو حدود اللياقة إذا وصفتها بالوقاحة ، هى من كلام الراوى • بيد أن تخيله رد فعل حامد على ذلك النحو له دلالته ومغزاه • ثم إن رأى حامد فى الزواج ، كنظام اجتماعى ، يخالف تماما نظرة الدين إليه (١٣٠ — ١٣٢) • وهو أيضا لا يجد غضاضة فى أن يشهد الله على قبلته لزينب (ص / ١٨٧) •

وما دمنا تناولنا رسم الشخصيات فمن المناسب ان نتحدث هنا عن لغة الحوار ، تلك التى ما زال الأدباء والنقاد واللغويون والمفكرون يختصون بشأنها • وبرغم أن كاتب هذه السطور من أنصار الرأى القائل بأن القصة ينبغى أن تكتب كلها سردا ووصفا وحوارا بالفصحى ،

وإن كان لابد من استعمال لغة سهلة بسيطة فى الحوار قريبة من العامية ومطعمة ببعض عباراتها ، فإننى أكتفى هنا بالإشارة الى أن الكاتب قد جرى فى قصته هذه على كتابة الحوار بالعامية ، إلا أنه ينتقل فجأة (ص / ١٣٣) إلى استخدام الفصحى ، مع أنه فى الصفحة السابقة على ذلك مباشرة ، وفى الحوار الدائر بين نفس الأشخاص ، قد استعمل العامية • ولا أدرى بالضبط سر هذا التغير المفاجىء ، وربما كان لتحول الموضوع من مجرد ملاحظات ساخرة إلى نقاش عميق حول موضوع الزواج دخل فى ذلك ، وكأن العامية لا تستطيع ، فى نظر الكاتب ، أن تؤدى هذه الافكار العميقة • وثمة ملاحظة أخرى على هذا الحوار هى أن كلام المتحاورين قد يطول ، مما يجعلنا نفتقد فى هذه المناقشات الحيوية التى نجدها فى الحوارات الاخرى • تصور مثلا أن حامدا يظل يتكلم صفحتين ونصفا (ص / ١٣٤ — ١٣٦) من

غير أن يقاطعه أحد ولو باستفسار أو استحسان أو حتى بكلمة عابرة تنبهنا الى أن هناك من يستمعون اليـــه •

أما حامد فإنه فى حديثه إلى نفسه يستخدم الفصحى (ص / ١٨٢ — ١٨٤) ، وإن كان استخدام الفصحى هنا راجعا ، فيما أظن ، إلى ان معظم الكتاب قد درجوا على التعبير عن خواطر شخصيات قصصهم بها • ومع ذلك فلا شك أن هذا نوع من التناقض إذ الانسان يستخدم فى تفكيره اللغة التى يتحدث بها •

وقبل أن نترك هذه النقطة لغيرها ألفت الانتباه إلى أن المؤلف فى الحوار العامى يكتب الكلمــات العامية عادة كما تنطق ، وذلــك مثل « وليامدى » (والايام دى) ص / ١٧٠ ومثل « بالصوط » (بالصوت) ص / ٢٠٨ ، ومثل « حبة مورد » (ماء ورد) ص / ٢٠٧ ، وهكذا •

وبعد ، فإذا كانت هذه هى عيوب قصة « زينب » ، وهناك عيب آخر سأتناوله بعد قليل ، فما الذى يجعل القراء يقبلون عليها حتى اليوم هذا الإقبال الكبير ؟ يبدو لى أن هذا راجع إلى عوامل ثلاثة :

الأول هو هذه الصورة الدقيقة والحية لريفنا المصرى فى ذلــك الوقت • إن هيكلا لم يغادر تقريبا شيئا من عادات القرية وأفراحها ورجالها وألعاب صبينها وحيواناتها وطيورها ،وإن غابت عن القصة عدة ومتاعها وحقولها ومزروعاتها وأسواقها وأعيادها وبيوتهــا ونسائها أنواع من الطيور التى تعرفها القرية المصرية (لقد أكثر الراوى من ذكر القمرى والقبرة والعصفور • وذكر أبا فصادة ، فيما تبهت اليه ، مرة واحدة أو مرتين ، وكذلك الحال مع الحمام ، ولكن أين اليمام، والغراب ، والحدأة ، والخفاش وأبو قردان ، والبلبل ، والكروان ، وعصفور الجنة ، والهدهد ؟ اللهم إلا اذا كان بعض هذه الطيور قد اختفى مؤقتا من مصر فى ذلك الحين ، كما يحدث حينا بعد حين ، فان كاتب هذه السطور لا يذكر أنه رأى الغراب منذ مدة طويلة ، ومــع ذلك فقد صادفت منذ وقت قريب عددا من الأغربة على أرض الحرم الجامعى ، فكانت لرؤيتى لها بهجة كبيرة إذ أعادتنى إلى طفولتى فى

الريف حينما كنا نشاهد الغراب ونسمع نعابه فى كل مكان ، على قمم الاشجار وفى الحقول وعلى الطرق الزراعية .

لقد وصف هيكل وصفا حيا دقيقا عمل الفلاحين فى الحقول ، سواء وهـم يجمعون القطن ، أو ينقون الدودة ، أو يسقون الأرض بالطنبور أو بالساقية ، أو يزرعون البرسيم أو يحصدون القمح أو يدرسونه ، كما استطاع أن يجعلنا نشاهدهم عن كثب وبوضوح بل ونسمع لغطهم وهم يتسلمون أجرة الاسبوع من الكاتب ليلة السوق . حتى المسجد لم يفت الكاتب أن يرسمه رسما كله حيوية ، برغم أن هذا الوصف لا يندمج مع بقية عناصر القصة اندماجا عضويا .

إن كل صفحة فى القصة تعكس شيئا من حياة الريف سواء فى الحقول أو فى داخل القرية والبيوت ، حتى العشب الذى ينمو على ضفاف الجداول لم يفت الكاتب أن يقف عنده ويضعه تحت أبصارنا بطريقة نحس معها أننا يمكننا أن نمد يدنا ونلمسه لمسـا .

وإنى لأوافق الأستاذ يحيى حقى موافقة تامة على أن « زينب » « لا تزال إلى اليوم أفضل القصص فى وصف الريف وصفا مستوعبا شاملا » ، لا أستثنى من ذلك ولا قصص المرحوم محمد عبد الحليم عبد الله نفسه ، الذى تجرى حوادث كثير من قصصه فى الريف ، والذى أبدع أيضا فى وصفه ، فإن انجازه فى كل قصصه ليقصر عما حوته « زينب » وحدها فى هذا المجال .

وهيكل فى رسمه لذلك كله إنما كان عاشقا مدلها فى حب الريف المصرى وجوه وأهله وحيوانه وزرعه . لقد وصف القرية المصرية فى الفصول الأربعة على مدار السنة . وهو فى أثناء ذلك لم تفته شاردة ولا واردة من التغييرات التى تصاحب هذه الفصول مهما دقت أو جلـت .

وهو لم يفعل ذلك مرة واحدة ، فإن زمن القصة يستغرق عدة سنوات ، أى أنه لم يصف الريف فى ربيع واحد أو خريف واحد أو

صيف واحد أو شتاء واحد ، بل فى عدد من الأصياف والشتاءات والأخرفة والأربعة ، وفى كل مرة يطالع القارىء شيئا جديدا ، وبخاصة أن الراوى كان متيقظا أشد اليقظة لما يفعله مر الغداة وكر العشى بالمخلوقات جميعا أحياء وجمادات (انظر مصداق ذلك فى وصف ليالى الصيف ص ١٧ — ٢٢ ، وص ١١٠ ، وص ١١٩ ، وص ١٧١ — ١٧٦ ، وص ١٧٧ ، وص ١٨٤ — ١٨٥ . . . إلخ) .

بل إنه لم يحدث ، فى حدود انتباهى ، أن جاء وصف غروب الشمس مثلا متشابها ولو مرة واحدة (ويمكن القارىء أن يتأكد من ذلك إذا رجع للصفحات التالية ص / ٦١ ، ٧٣ ، ٩٣ ، ١١٥ ، ١٢٧ ، ١٣٩ ، ١٤١ ، ١٧٠ ، ٨٧١ ، ٢١٥ ، ٢٢ ، ٢٣٣ ، ٣٢٢) . بل بلغ من غرامه بالريف أن القصة امتلأت بالألفاظ والمصطلحات والتعبيرات الزراعية ، مثل « يطلعوا بالوش » (أى يصلوا إلى نهاية الحقل فيعودوا أدراجهم إلى ان يبلغوا نهايته من الناحية الأخرى) ص ٢٩ ، و « أدوار المليــة » (أى : الرى) ص ١٣ ، و « التملية » (وهــم الفلاحون الأجراء) ص / ١٥ و « تجريد البهــائم » ص / ٢٢ و « الفايظ » (الربا) ص / ٧٢ ، و « التقويز » (والمقصود بــه التهكم اللاذع) ص / ١٨٠ ، و « الفردة والمكسر » (وكلاهما من أجزاء الحقل التى يقسمه الفلاح إليها تسهيلا لعملية الرى بالذات) ص / ١٣ ، و (خف الذرة) ١١١ ، و « المناهدة » (أى الجدال المزعج) ص / ١٦٩ ، و « الشرشرة » ص ١٧٨ ، « والسلامية » ص / ١٧٧ و « المستوكر فى الدار » (أى الملازم لها) ص ١٩٢ و « النظك » ص / ١٩٤ ، و « الطريق المدقوقة » (وهى التى مهدها كثرة السير فيها) ص / ٢٠٠ ، و « وسواس القطن » ص / ٢٢٣ ، و « البشت والدفية » ص / ٢٢٠ ، و « الوابور » (القطار) ص ٢٩٩ ، و « متآخر » (بمعنى : دنت ساعة وفاته) ص / ٣١٥ ، و « القروة » (طعام التعزية) ص / ٣١٥ ، و « القلقيل » (كتل الطين الجــامدة الصلبة) ص / ٣٢٦ ، (الربــة) (آخر بطن فى

البرسيم ، وهى التى يتركها الفلاح فى الحقل حتى تجف ، فيحصدها ليدرسها ويحصل منها على بذرة الزرعة القادمة) ص ٣٢٧ .

هذا ، وقد لاحظت أنه فى الصفحات الأولى من القصة كان يضع الألفاظ والتعبيرات العامية بين قوسين ، ثم أهمل ذلك فيما بعد ، سهوا أو استسهالا .

وثانى هذه العوامل أن الشاعرية ترفرف بجناحيها على كل هذه اللوحات الجميلة التى رسمها هيكل للريف . خذ مثلا حقل القطن ، وهو أبعد المناظر الريفية بطبيعته عن الشاعرية ، كيف وصفه الكاتب هذا الوصف المبـــدع :

« كان ذلك أول الخريف ، والبنـــات فى قفولهن يتحـــدثن عن الجلابيب التى أعددن أو يعددن لجمع القطن ، ويحكين حكايات عن هده الأيام الجميلة التى مضت حين كن يشتغلن باليومية ، ويتسلين بالغناء عن تعب العمل ، فترتفع أصواتهن العالية المرتبة يحيط بهـــا ضوء الشمس ، ثم تنتشر فى الهـــواء ، وتهتز أشجار القطن المتوجة بثمرها الناضج الناصع انبياض يعطى المزرعة الواسعة معنى المشيب وكأنها فى اهتزازها قد أثار هذا الصوت شجنها فطربت ، وبعث إليها وهى فى منتهى حياتها سرورا لم تعرفه من قبل » (ص / ٩٥) . إن خلع « المشيب » على حقل القطن لهو صورة جديدة تماما وجد موفقة، إذ إن لوز القطن يتفتح فى الخريف والخريف يوحى بتقدم العمر وبداية المشيب . وفضلا عن ذلك فإن الكاتب قد مزج بهذه الصورة مشاعر الفتيات وأصواتهن وغناءهن وهن يعملن.ثم هو لم ينس ضوء الشمس، فجاءت الصورة مكتملة العناصر لونا وخطا وضوءا وصوتا وحركـــة وإحساسا .

إن هذا كله ليدل على مدى هيام هيكل بالريف المصرى . إنه هيام يرى هيكل من خلاله الطبيعة المصرية وكأنها أناس تحس بإحساس الفلاحين ، فتبتهج لأفراحهم وتأسى لآلامهم وأحزانهم ، وقد يقابل

المؤلف بين فرحة الطبيعة وأحزان أبطاله ليبرز هذه الاحزان إبرازا قويا شديد التأثير :

« جاء الخريف على كل ذى ساق ، ولم يبق إلا النبت الأخضر يغطى وجه البسيطة وقد انكشف لمقدم الشتاء . ومزارع البرسيم تذهب أمام البصر إلى اللانهاية . وأقفرت الأرض من بنى آدم ؛ جماعة العمال ؛ وأصبحت مرعى للنعم التى شاركتهم أيام نصبهم . وها هى ترتاح أن جادت عليهم الطبيعة ببعض الراحة ، فتراها فى رعيها وكأنها فى شهور عيدها ترفع رأسها ما بين آونة وأخرى ، ثم تزعق فتملأ أذن الطبيعة الصامتة .

ويجيبها من الجو جماعة الطير من قطاة أو قمرية تصب من علوها أغاريد الشتاء وتصدع بصوتها الرخيم الهادىء ، فتملأ أذن الطبيعة بما يذهب روعها ويرد إليها هدأتها . ثم على مرمى النظر ترى عشا من الحطب الناشف أبيض لا غبرة عليه قد غسله المطر والريح » (ص / ٣٦) .

من هنا فإننا نستغرب اتهام بعض النقاد لوصف الطبيعة فى هذه القصة بأنه وصف منفصل لا تربطه أية وشيجة بعواطف الشخصيات . خذ مثلا :

« سمعت زينب من جديد ما يقال عن زواجها بحسن . . . وكأن هذا النبأ قد بقى مختفيا طول الشتاء حيث لا خصب ولا نماء ، فلما قدم الربيع استعاد حياته وظهر وانتشر فى الهواء . ومهما يكن من تناسيها إياه فى وحدتها ومن ذكرها الدائم لإبراهيم ومن تشعشع الحب فى نفسها فلقد كان يملك عليها ساعات يدس فيها سمومه ، ويفسد عليها طعمها . ثم لا تلبث أن تروح بأحلامها إلى جو مملوء بالحب يسرى فيه خيالها كما يحلو له . وتسير إذ ذاك بين المزارع فرحة بكل ما حولها من جمال الوجود ، وتهيم بالنبات البديع والأشجار الكبيرة قد اتخذها الطير سكنا ، فهو يقف على فروعها المورقة هادئا مطمئنا ، ويصب من رفعته أغاريده الحلوة كلها الهيام والحب .

وبقيت فى هاته الأحلام اللذيذة حتى أزعجها عنها تكرار ما يقال وسماعها إياه كل يوم ومن كل الناس ، فداخلها الأسى ، وأصبح ذكر إبراهيم يضيف مع مخاوفها آلاما إلى آلامها .

فلما كانت فى بعض الأيام وقد سئمت الناس وحديثهم ووجوههم وكل شىء فيهم وتاقت للوحدة والابتعاد عنهم وعن شرورهم وسموم جمعيتهم ، خرجت بعد الظهر هادئة على وجهها تريد الانفراد فى أية مزرعة كانت ما كنت ، فلم يبق لها بين بنى آدم أنيس .

وقابلتها الحقول لأول ما خرجت قد نما فوقها القطن ولا يزال شجره صغيرا ضئيلا ، والأرض مكشوفة قد كستها شمس الربيع ترسل شعاعها وسط الجو الساكن الهادىء والسماء زرقا صافية يلمع على سطحها العظيم النور الممتد على الوجود .وعلى مرامى النظر تقوم الأشجار تحف بالمزارع ، وقد ابتدأت ريح الأصيل تهز أوراقها فسلكت بينها سكة مدقوقة تركها النور بيضاء سمراء . ولم تلك إلا سويعة حتى ابتدأ كل ما يحيط بها تدخله الحياة ويستفيق من غفوة الظهيرة . وابتدأ يقطع صمت الجـو الأخرس جماعة الطير من فروع الشجرة بعـد مقيلها ، وتصدح بنغماتها العذبة فتضيف إلى الحياة الوليدة معنى السرور والبهجة ، ويحمل إلى الهواء أغاريدها يوقظ بها الخليقة النائمة المحرورة ، وهكذا تنبعث الحياة فى أجزاء الكون ، وتسرى السعادة فى جميعه : أرضه وسمائه وشجره وطيره وهوائه ، ولا يبقى تحت السماء مما تحيط به دائرة الأفق بائس محزون إلا قلب السائرة فى وحدتها » (ص / ٥٩ ــ ٦٠) .

ولن أقف هنا إلا أمام ربط المؤلف بين همود خبر زواجها من حسن أثناء فصل الشتاء ، وانتشار هذا الخبر مرة أخرى مع يقظـة الطبيعة فى فصل الربيـع ؛ وإلا أمام اختيار المؤلف الموفـق لوقت القيلولة تخرج فيه زينب وقد أثقلتها الأحزان ، فيكون سكون الحقول وثقل حركتها بل هجوعها تحت وقدة الشمس ملائما لما يثقل قلب بطلتنا من يأس . أما حينما تستيقظ الحقول مع مقدم العصر ، وتعود

إلى مرحها وحيويتها فإن زينب تبدو وسط ذلك كله وحيدة غريبة لا تجد من يلتفت إليها ويعطف على آلامها .

ولا يفوتنك مقدرة الكاتب العجيبة على تجسيد ما لا يجسد ، وعد بنفسك إلى ما قاله عن ضوء الشمس فى النص السابق ترصدق ما أقول : « والأرض مكشوفة قد كستها شمس الزبيع ترسل شعاعها وسط الجو الساكن الهادىء ، والسماء زرقا صافية يلمع على سطحها العظيمَ النور الممتد على الوجود » .

وقد رأينا من قبل كيف أن الهواء ، حتى الهواء ، تعديه مشاعر شخصيات القصة وشهواتها ، فيعبث بأغطية رؤوس الفتيات عبثـا يجعل الكاتب يسميه بـ « هذا المتحسس » .

إن هناك تناغما بين شخصيات القصة (وزينب بالذات) وبين الوجود : « والقمر قد انحدر إلى المغيب ينظر إليها نظرة الصب قد ناله الشحوب فهو ذاهل فى نشوته وأحاطت بذلك غيطان القطن الأخضر ما يزال طفلا .

ها هى ذى زينب فى تلك السن ترنو إليها الطبيعة وما عليهـا بعين العاشق فتغضى طرفها حياء ، وترفع جفونها قليلا قليلا لترى مبلغ دلها على ذلك الهائم ثم تخفضها من جديد . وقد أخذت مما حولها ما ملأ قلبها سرورا ، وأضاف إلى جمالها جمالا ورقة ، فزاد الوجود غراما بها وزادها به تعلقا ووجدا » (ص / ٢١) .

ولقد كان الكاتب موفقا غاية التوفيق حينما جعل السماء فى أواخر القصة ، وقد خرجت زينب فى إحدى نزهاتها المنفردة قبل ان تموت بقليل ، تكفهر بالسحب ، وتهطل بالمطر ، بل إنه جعل أيضا موت شيخ البلد وعويل النسوة عليه إرهاصا بدنو أجلها (انظر ص ٣١١ ـ ٣١٣ ، ٣١٥) .

أما العامل الثالث وراء جمال هذه القصة وخلودها (ذلك أنى موقن بأن الأجيال المقبلة أيضا سترى فيها هذا الرأى) فهو نفوذها ،

رغم أن المؤلف كتبها وهو لا يزال شابا فى السادسة والعشرين من عمره ، إلى سر الحياة وعقدتها بل مأساتها ، وهو كر الغداة ومر العشى، والبشر فى أثناء ذلك كله يرون سعادتهم فى منتاول أيديهم فإذا مدوها فرت هذه السعادة أمامهم ، فلم يستطيعوا عليها قبضا .

إن القصة تبتدىء وكل شىء بهيج سعيد ، وكذلك أبطال القصة ، إذ الآمال تحدوهم ، والاطمئنان يوشى حياتهم ونفوسهم ، ولكننا ننظر فى نهاية القصة فنرى ماذا ؟ نرى زينب وقد حرمت من إبراهيم وحامد ، وهى تحاول أن تحب زوجها الطيب الذى لم يسىء إليها ، بيد أن للقلوب لغتها التى لا يفهمها غيرها . ونرى حامدا وقد صفرت يده من زينب وعزيزة كلتيهما ، ونرى إبراهيم وقد طوحت به الأقدار بعيدا بعيدا عن حبيبة القلب ، ونرى حسنا وقد غضبت منه زوجته الجميلة التى كان يحبها حبا جما ، والتى لم تكن تبادله هذا الحب بحب مثله . آه من الزمن الدوار الذى لا يبقى ولا يذر ، والذى لا نستطيع أن نوقفه أو نرده على أعقابه حتى نصلح أخطاءه أو نستدرك ما فاتنا (ترى لو أن زينب تزوجت إبراهيم ، وحامدا اقترن بعزيزة ، وحسنا وجد عروسا أخرى يحبها وتحبه أكانوا سيظلون سعداء ؟ أكان الفلك الدوار قد أبقى على مشاعرهم وأسباب سعادتهم كما هى ؟ وأين يذهب الملل إذن وهو عنصر أصيل من عناصر الحياة ؟

ثم هناك الأسلوب ، وهو بعامة أسلوب جزل موح فيه ثراء وتنوع وجدة فى الوصف والتصوير . ومما لا شك أن الاقتباسات السابقة قد وضحتــه توضيحا لا يحتاج إلى مزيد بيان . ومع ذلــك فإن لنا ملاحظات أخرى عليه :

فهناك الأخطاء النحوية والصرفية واللغوية والتركيبية من مثل « أوراه شغله » (والصواب : أراه) ص ١٥ ، و « والآلات مشتتة هنا وهناك » (وهو يريد : موجودة فى كل مكان) ص / ٣٥ ، و « لم يستمروا فى الكلام أن مروا بجماعة » (والصواب : وما لبثوا وهم يتكلمون أن مروا . . . إلــخ) ص / ٤٨ ، و « عرت الجــرداء »

(وصحتهـا : عريـت) ص / ٥٧ ، و « يسقـط من أعلى الشجرة عصفور ٠ ٠ ٠ ويعتلى الشجرة من جديد (والدقة تقتضى أن يقول « يحـط ، ويطير ») ص / ٦٠ ، و « حتى ليكـادوا » (وصحتهـا « ليكادون » فإن اللام قد منعت « حتى » من نصب الفعل هنا) ص / ٧٦ ، و « إخوانهـــم » (وهى غير دقيقـة ، إذ المقصـود « إخوتهم ») ص / ٨٩ ، و « أخذ مكانه من بينهم « بزيادة من » ص / ١٠٤ و « صمم عزمه » (وهو تركيب غريب ، فإما أن نقول : « صمم » أو نقول : « عزم » ، أما الجمع بينهما على هذا النحو فهو غريب) ص / ١٠٦ ، و « جاءت الى حلمـه » (بمعنى : « خطـرت بباله ») ص / ١٣١ ، و « التى لا نقدر أمامهـا دون ان نذهب فى سكرات السعادة » ، وهو تركيب متهافت يحتاج إلى تقويم بحيث يكون : « لا نقدر أمامها إلا أن نذهب ٠ ٠ ٠ إلخ ») ص / ١٤٥ ، و « أن خاتا عقدة كانت فيها يد الله » (وهى ركيكة والمقصود أن يد الله قـد اشتركت مع يديهما فى عقد عقـدة الزواج) ص / ١٤٩ ، و « سعة سعادتهـم » (ولا شك أن وصـف السعادة بالسعة غير مستساغ) ص / ١٦٠ ، و « الهواء الناشف » (والناشف صفـة للأشياء التى تستطيع اليد أن تمسك بها ، فكان ينبغى أن يقـول : « الهواء الجـاف ») ص / ١٦٦ ، و « وحامد وإن لـم ٠ ٠ ٠ إلا أنه ٠ ٠٠ » (وهو خطأ شائع صوابـه : (وحامد وإن لـم ٠ ٠ ٠ فإنه ٠ ٠ ٠) ص ١٧٩ ، و « الشبه مظلمة » (وصوابها : شبه المظلمة ») ، ص / ١٨١ ، و « وكان ما أحلى ذلـك « (وصحتهـا : « وما كان أحلى ذلك ») ص / ٢٠٤ ، و « نحن بنو آدم بين الملائكة والبهائم » (وصوابها : ونحن بنى آدم ٠ ٠ ٠ إلخ) ص / ١٨٤ ، و « ما كان ذلك ليدعها أن تحب فى صديقا » (والمراد : « ما كان ذلك ليجعلها تحسبنى ٠٠ ») ص / ١٨٧ ، و « فى محاجرها الجميلة » (وهو خطأ وخشونة ذوق ، إذ المقصود : « من عيونها الجميلة ») ص / ٢٣٨ ، و « ارتفعت زينب من مضجعها » (وهو غير دقيق ، وصوابه « قامت » أو « نهضت » مثلا) ص / ٢٩٣ ٠

وهناك ألفاظ يلذ المؤلف استعمالها دائما ، ككلمة « الناشف » ، التى رأيناه يصف بها الهواء (!) ، كما وصف بها المآقى فى موضوع اخر : « مآقيها الناشفة » ص ٣٣٢ ، وككلمة « هاته » ، التى استعملها دائما مكان « هذه » اللهم إلا مرة واحدة فى حدود ما أذكر ، وككلمة « الحصيد » ، التى استخدمها حينا بمعنى « الحصاد » ص / ١٧ وحينـــا آخر بمعنى « الأرض المحصـــودة » ص / ١٥٩ ، وككلمة « الجدعية » ، التى تعنى عنده وفى كتابات معاصريه أيضا فيما أذكر : « المجتمع » ، وإن كان قد استخدمها مرة بمعنى « الاختلاط بالناس » ص / ٥٩ ، وككلمة « تيهاء » ، التى تكررت كثيرا جدا .

على أن عنده تركيبا قد جاوز غرامه به الحد المقبول ، إذ إنه يفضل استخدام جملة الحال بدل النعت أو العطف حين يكون هذان أوقع . وهذه أمثلة على ما نقول :

« ثم يحمل ذلك كله عنقه الغليظ القصير قام فوق قفص قـــوى عاش كل هذا العمر . . . » ص / ١٧٠ .

« وإن كان زعبوطه هو الزعبوط لا يعرف ابنه أيان يبتدىء تاريخه . . » ص / ٧١ .

« ما هذان العجوزان أكل عليهما الدهر . . . » ص / ٨٣ .

« وفاضت عليهما السعادة لا يقدرانها . . . » ص / ١١٩ .

« والوجود يتقدم نحو الربيع بدأ يزول عنه القطوب . . . » ص / ١٣٩ .

وغير ذلـــك كثير جـــدا .

إن الغرام بمثل هذا التركيب هو مظهر من مظاهر الحذلقة ، التى ينبغى أن يتخلص منها أسلوب القصة ما أمكن ، إذ هى تناقض ما يهدف القصاص إلى خلقه من جو واقعى ونغمة طبيعية .

وفى ختام هذه الدراسة أحب ان أؤكد أن هيكلا ، على عكس ما

ادعى يحيى حقى ، لم يغالط نفسه حين ذكر فى مقدمة الطبعة الثانية من « زينب » أن الريف المصرى عنده أجمل كثيرا من الريف الأوربى .
وأرجو من القــارىء أن يرجع إلى كتاب المؤلف الذى جعــل عنوانه « ولدى » ، والذى حكى فيه رحلته هو وزوجته لبعض البلاد الأوربية تسليا عن فقد ابنهما ، فإن كلام المؤلف ، وهو يصف انبهاره بمظاهر الجمال فى ريف هذه البلاد ، على رغم أن أسلوبه فى هذا الكتاب يبلغ قمة التجويد والصقل ، لا يلمس قلوبنا ، لأنه ليس مقبوسا من نار القلب ، التى قبس منها وصفه لريف بلاده فى « زينب » .

دعـــاء الكـــروان

ط • دار المعـارف

ظهرت هذه القصة فى سنة أربع وثلاثين وتسعمائة وألف فى نحو مائة وخمسين صفحة من القطع المتوسط • ولو أنها خلصت مما فيها من ثرثرة وفضول فى القول وتكرار ممل لهبط عدد صفحاتهـا إلى نحو الخمسين ، ولكن طه حسين ، بما هو مشهور عنه من مط الكلام ومضغه وتقليبه بلا فائدة ولا داع ، ذات اليمين وذات الشمال ، ثم الرجوع إلى مستهله ، والعودة به كرة أخرى إلى نهايته ، وغرامة بالترادف الذى لا يضيف فى غالب الأحايين جديدا ، استطاع أن يصل بها إلى ذلك الطول • (لقد قرأت مرة للمرحوم مصطفى الرافعى انتقادا لهـذه السمة فى أسلوب طه حسين ولم أوله كبير اهتمام ، حتى أعدت قراءة هذه القصة ، بعد أن كنت قرأتها منذ أكثر من خمسة عشر عاما فلم تعجبنى ، فعندئذ تذكرت فجأة ما أخذه الرافعى على هذا الأسلوب ورأيت أن الرجل ، عليه رحمة الله ، كان محقا) • وهأنا أفتح الكتاب كيفما اتفق ، فينفتح على الصفحة الخامسة والأربعين ، فماذا اقرأ ؟ إننى أقرأ هذه العبارة : « هأنت أيها الطائر العزيز تنشر فى الجو المظلم الساكن نداءك السريع البعيد كأنه استغاثة المغيث • ما خطبك ؟ لا أكاد أمضى فى النوم حتى تسرع إلى فتوقظنى » ، غير أن طه حسين، والثرثرة هى قوام أسلوبه (وظلم من اتهم بها زكى مبارك ، فإن صاحب « دعاء الكروان » أولى بها منه) يبدىء فى هذه الكلمات ، وفى هذا المعنى ويعيد ، حتى يمط هذا السطر إلى أكثر من صفحة ، انظر كيف فعل ذلك : « ما خطبك ؟ وما أنباؤك ؟ وما الذى يغريك بى ويسلطك على ؟ لا أكاد أمضى فى النوم حتى تسرع إلى فتوقظنى ، كأنما أخذت على نفسك أو أخذ غيرك عليك عهدا ألا تخلى بينى وبين النوم ، وكأنما كلفت نفسك أو كلفك غيرك أن توقظنى إذا تقدم الليل لتظهرنى من الأمر على ما كان خليقا أن يفوتنى إن استسلمت للذة الأحلام ! ابعث

نداءك سريعا بعيدا أو لا تبعثه فقد أيقظنى ، وما أرى أنى سأعود إلى النوم دون أن أشهد شيئا كالذى شهدته أمس حين كانت أختى ماثلة ذاهلة كأنما تنتظر أخبار السماء • إنى لأشعر بأنى سأراها ماثلة ذاهلة حيث رأيتها أمس ، وإنى لأتهيأ للنهوض إليها ، ولكن نداءك لا ينقطع • إن لـــك لشأنا ! • • • • • • • • • •

ماذا أيقظ الناس ؟ إنى لأحس حركة خارج الدار ، وإنى لأسمعهم يتداعون ويتنادون ، وإنى لأشعر كأنهم يسرعون إلى غاية لا أعرفها •

ماذا أيقـــظ من فى الدار ؟ إن الحركـــة من حولى لتكثر وتختلط وتشتد ، وإنى شعر بالفزع قد انتشر فى الجـــو كما ينتشر الدخان الكثيف •

وهذا نداؤك أيها الطائر العزيز ما زال متصلا سريعا بعيدا ، كأنك لـــم توكل بإيقاظى وحدى ، وإنما وكلت بإيقاظ النـــاس جميعا والأحياء جميعا • انظر (!) إن كل شىء قد استيقظ من حولك ، ولكن نداءك ما زال سريعا بعيدا •

أتريد أن تتحدث إلى النجوم ؟ »

أليست هذه ثرثرة بغيضة تذكرنا بذلك المغنى الذى قيل إنه كان يظل الليل يبدىء ويعيـــد فى شكواه : « أنا زعلان » ، وعبثا يحاول المستمعون أن يعرفوا منه سبب حزنه ، فلا يزيد على أن يكرر حتى مطلع الصبح هاتين الكلمتين : « أنا زعلان ! » •

والحقيقة أن هذا الاقتباس يحوى معظم العيوب القاتلة التى تعانى منها هـــذه القصة ، وكل ما كتب طه حسين فى هـــذا اللون من الأدب •

فهذا العيب الذى يأخذ بخناق القارىء ويسبب له الملل المرهق منتشر فى جميع فصول القصة ، بل فى جميع صفحاتها • وليس القارىء بحاجة إلى مثال آخر ، إذ يستطيع أن يلمس هذا بنفسه فى أى صفحة يفتح عليها الكتاب • ثم إن الأسلوب الذى رويت به القصة لا يلائم

أبدا شخصية الراوية وهى ليست أكثر من فتاة صعيدية تشتغل بالخدمة فى البيوت ، وقد تكون استطاعت أن تتعلم « فك الخط » على يد ابنة المأمور الذى كانت تخدم فى بيته .

إن هذا الأسلوب الجاحظى بما فيه من ألفاظ غريبة قلما توجد فى كتابات الأدباء المعاصرين ، ومن حرص على التوقيع الموسيقى عن طريق السجع والجناس والتوازن والترادف ، ومن حذلقة فى بنـــاء الجملة ، وفى التعبير عن الفكرة والشعور ، لا يمكن أن تفهمه مثـــل هـــذه الخادمة (وإن حاول طه حسين محاولة فاشلة أن يقنعنا أنهـــا استطاعت تعلم الفرنسية على خديجة بنت ذلك المأمور) بل أن تصطنعه فى رواية قصتها للناس . أتصدق ، بالله عليك ، أن بنتا صعيدية تشتغل بالخدمة فى البيوت تستطيع أن تفهم معنى « ثمامة (ص / ٢٩) أو « القحة » (ص / ٣٧) أو « احتز » (ص / ٥٧) أو « السلطان » (بمعنى الحكومة ص / ٧٤) أو « ولوج » أو « تستظهر » (ص / ٨٣) ، أو « يحتبل الفتيات احتبالا » (ص / ٩٩) أو « الصديق » (بمعنى الصديقـــة . ص / ١٠٦ ، ١٠٨ ، ١١١) أو « التصعيد » (ص / ١١٤) أو « لا تراعى » (ص / ١١٥) أو « زوج » (بمعنى زوجة . ص ١١٨) ، ومثلها « ضيف » (بمعنى ضيفة . ص / ١٢٨)، أو « الأسفار » (أى الكتب . ص / ١٣٠) أو « القالية » (ص / ١٥٠) ؟ فما بالك إذا كانت هذه الألفـــاظ ، وهى غيض من فيض كما يقولون ، هى ألفاظها هى ، تتصرف فيها بيسر عجيب وكأنها تتحدث عامية النجوع والحوارى التى يحسنها أمثالها ؟

أما التوقيع الموسيقى والغرام بالترادف والحذلقة فى التعبير ، فهذه أمثلة جد قليلة منها : « قائمة باسمة » (ص / ٩) و « هـــذه المدينة الواسعة ذات الأطراف البعيـــدة والسكان الكثيرين ، والتى تشقها الطرق الحديدية نصفين ، ويمضى فيها هذا الشىء المروع المخيف الغريب الذى يبعث فى الجو شررا ونارا ، وصوتا ضخما ، وصفيرا عاليا مخيفا ، والذى يسمونه القطار ، الذى يركبه النـــاس

يستعينون به على أسفارهم » (ص / ١٦) • أرأيت مثل هذا حذلقة ولفا ودورانا فى الإشارة إلى شىء عادى مألوف كالقطار ؟

أرجو ألا تنسى أنها تحكى حكايتها بعد أن حنكتها الأيام ، وارتفت عقليتها شيئا وزالت عنها تلك السذاجة الوحشية التى أتت بها أول الأمر من البادية •

وفى ضوء هذا يمكنك أن ترى أى سخف يقطر من هذا الكلام ، الذى ربما يصلح لأن يكون (فزورة) يتبارى أهل الصعيد فى حلها على ضوء القمر ، لكنه لا يصلح أبدا أن يكون جزءا من كلام فتاة مجروحة القلب مفزعة الخاطر من جراء رؤيتها خالها يطعن أختها فى قلب الصحراء بعد أن فقدت عذريتها مع المهندس الذى كانت تشتغل عنده •

ومثله فى السخف والبعد عن الواقعية قول هذه الفتاة نفسها : « ما هذا الشر الذى دفعت إليه ؟ وما هذا اليأس الذى تغرقين فيه ؟ وما هذا الهم الثقيل الذى صب علينا • • • ؟ فقد عرفت أن هما ثقيلا ألم بنا ، وأن حزنا ممضا يمزق قلبك وقلب أمنا ، وأن يأسا مهلكا قد استأثر بنفسك استئثارا • • • » (ص / ٢٧) ، و « نحن نسعى وجلات خجلات يمسكنا الحياء والاحتشام ، حتى إذا استدارت الجماعة حول الجفان قل الكلام ، وقرت الأجسام • • • » (ص / ٣٥)• (وأحب مرة أخرى ألا تنسى أن فتاتنا هذه تروى القصة بلسانها لا بقلمها ، ومع ذلك فمن الواضح أنها قادرة على منافسة بديع الزمان والحريرى وعمالقة كتاب المقامات) بل إنها تتحذلق فتجمع « عطر » على « أعطار » (ص / ٤١) وتقول (قعيدة دارها) بدلا من « ملازمة لبيتها » مثلا (ص / ٤٣) ، « قاسى اللحظ جافى اللفظ » (ص / ٥٠) ، وإن هاتين اللفظتين لتتلازمان فى كل ما يكتب طه حسين ، فما إن يقول « اللفظ » حتى لتقفوها « اللحظ » ، أو ما إن يورد « اللحظ » حتى ليسبق كاتبه إلى « اللفظ » حتى لو تريث هو أو شغل عن إتمام

الكلام ، و « عميق طويل . . . ليس إلى انقطاعه من سبيل » (ص / ٦٧) و « تتقاذفنى القرى ، وتتدافعنى الضياع » (ص / ٨١) هل نرى من فــرق بين الاثنتين أو بين هاتين : « يختلفــان على قلبى ويتعاقبان على نفسى » (نفس الصفحة) ، والحمد لله أنه اكتفى بذلك فلم يقل : « وتتواردان على عقلى ، وتتابعان على خاطرى ، وتتواليان على روحى ، وتتدافعان إلى شعورى . . . إلخ ، إلخ » . ومثل ذلك : « لا ترد طارقا ولا تصدر راغبا ، ولا تتجهم لزائر ولا تنبو بضيف » (ص / ٨٢) . وخذ هذه : « وإذا أنا واحدة فى الدار من أهل الدار كأن لم يكن بينى وبين الدار فراق » (ص / ٨٤) . ألا تذكرك هذه الجملة بـ « خشب السقف سبع خشبات » ، التى كانوا يطلبون إلينا ونحن صغار أن نظل نكررها ، فتضطرب ألسنتنا ، وتلتوى علينا الحروف والكلمات .

ولا تنس هذه أيضا : « إنها لتفهمنى فى غير سؤال ، إنها لترحمنى فى غير تكلف ، إنها لترثى لى . . . . ، إنها لتنصرف بى . . . ، إنها لتتحدث إلى . . . إنها لتشغلنى عن همى . . . ، إنها لتفتح لى أبوابا ... ، إنها لتنبئنى ... » (ص / ٨٨) بـ « إنهاتها » الثمانى ، وكأنها أسطوانة الحاكى قد تعلقت الإبرة بكلمة بعينهــا فيها ، فما تفتأ تبدىء فيها وتعيد . و « الإغراء المضنى والعقــاب المفنى » (ص / ٩٥) . أما المفعولات المطلقة المجردة فهى أكثر من الهم على القلب ! وبعد ، فأسلوب القصة لا يحتمل كل هذا التكلف ، وكل هــــذه الحذلقة ، وكل هــذه الثرثرة التى تجــرى على وتيرة واحدة ، فالأسلوب هوهو فى مواقف الغضب والحزن والقلق والابتهاج والغزل والجوع والقتل ، وهو هو سواء كان المتكلم هو هذه الخادمة أو أمها أو خديجة أو الباشمهندس . ويقينى أنه لولا نسيان طه حسين لأنطق الكروان أيضا بهذه اللغة الجاحظية الهمدانية ، فحسن أنه نسى وإلا لكان كروانا بلحية وجبة وقفطان !

أسلوب السرد إذن غير واقعى . بل إن المؤلف قد وقع فى غلطة فنية شنيعة حين ابتدأ قصته بمنظر وحوار ليسا هما آخر مناظر القصة

وحوارسها ، فإن المفروض أن آمنة أو « سعاد » (ولا أدرى لماذا غيرت اسمها ، إذا إن الباشمهندس لم يكن يعرفها . وحتى لو كان يعرفها فالعبرة حينئذ بشكلها وصوتها لا باسمها . ولكن عد عن هذه ، فمن الصعب أن نطالب صاحب «دعاء الكروان» بتعليل كل شيء وإلا لأرهقنا أنفسنا من أمرها عسرا) . أقول : إن المفروض أن آمنة فكرت ، أو استأذنت الكروان (وإن كان المؤلف قد نسى أن يذكر أقد أذن لها الكروان أم لا !) أن تحكى قصتها للناس بعد أن بلغت القصة نهايتها وإلا كان معناه أنها بينما تعيش فى بيت الباشمهندس كانت تراوح بين القيام بالخدمة هناك وشرح ما تفعله لنا ، وهو غير معقول ؛ ذلك أنها استعملت على طول القصة كلها الفعل الماضى لا الفعل المضارع ، الذى كان عليها أن تلجأ إليه لو أنها كانت تشرح لنا ما نراه ؛ كما يفعل المعلق على الأفلام والمسرحيات فى الإذاعة . كذلك لا يعقل أن تفكر آمنة فى رواية قصتها لنا قبل أن تتم هذه القصة وتتخذ شكلها النهائى ، بحيث يصبح لها معنى تحرص على إطلاعنا عليه (قارن بين الصفحة الأولى من القصة والصفحة الأربعين بعد المائة) . لقد توقعت (فى المرتين اللتين قرأت فيهما القصة) أن تكون أحداث أول صفحة فى القصة هى آخر أحداث القصة ، وأن تكون الصفحات الكذا والمائة والأربعون الباقية قد خصصها الكاتب لاسترجاع الأحداث السابقة ، بحيث عندما ما تدور هذه الأحداث دورتها ونصل إلى ما حكاه فى الصفحة الأولى تكون القصة قد انتهت ، وأشبع الكاتب فضولنا ، الذى أثاره بما غشى به الصفحة الاولى من غموض . لكنى أنظر فإذا بى أبلغ الصفحة الأربعين بعد المائة ، وإذا بالمؤلف يعيد الصفحة الأولى بنصها تقريبا والقصة لما تنته ، وما زال أمامى شوط على أن أقطعه إذا كنت أريد أن أعرف ماذا تم ، فأصاب بخيبة أمل شديدة ، سببها هو هذا التهالك الذى يعيب بناء القصة .

وليس هذا العيب هو العيب الوحيد الذى يفسد تصميم القصة إن كان لها تصميم أصلا ، إذ إن هناك عدة أسئلة لم يجشم المؤلف نفسه عناء تجليتها ، فمثلا : ما أخبار الأم بعد أن قتل أخوها إحدى

بنتيها وهربت الأخرى ؟ ثم ألم تفكر آمنة (أو سعاد ، ولا أعرف ، كما قلت ، السبب فى تغيير الاسم ، فعيشة هى أم الخير ، وأم الخير هى عيشة) فى الاتصال بوالدتها أو فى تقصى أخبارها من بعيد ؟ إن الأم تختفى من القصة كما يختفى النخال ، وكما تختفى البادية كلها التى أتت منها هذه الأسرة .

«كأن لم يكن بين الحجون إلى الصفا .·. أنيس ، ولم يسمر بمكة سامر»

ثم مـا لزوم الفصـل السـادس كله (ص ٣٤ ــ ٤٥) ، الذى خصصه الكاتب للحديث عن النسوة الثلاث اللاتى التقت بهن آمنة وأمها وأختها فى بيت العمدة الذى حططن فيه رحالهن ، وبقين فيه حتى أتاهن قريبهن ليصطحبهن إلى القريـة ؟ إن إحداهن هى « زنوبة » ، وقد أفاض المؤلف فى وصف ماضيها وحاضرها وأخلاقها الفاسدة ، وزوجها أو خليلها المدخول الضمير ، واتصالها بالشرطة واشتغالها فى ذات الوقت بالقوادة ، مما لم يكن ثمة داع إلى شىء منه ، لأننا لن نلتقى بزنوبة بعد ذلك إلا مرة واحدة ، حين تساعد آمنة على الالتحاق بالخدمة فى بعض البيوت ، وهو ما كانت تستطيع أن تقوم به أية امرأة غيرها ، بل ما كانت تستطيعه آمنة بنفسها من غير أية مساعدة . لقد أطال المؤلف فى وصف فساد أخلاقها ، وألمح إلى اشتغالها بالقوادة بعد أن تولت عنها الدنيا ولم تعد تستطيع إغراء الرجال والشبان برقصها وتهتكها كما كانت تفعل من قبل . فإذا دارت الأيام بآمنة ، ورجعت إلى المدينة التى كانت تشتغل فيها من قبل والتى كانت تسكن فيها (يا للمصادفة) زنوبة ، واحتاجت إلى أن تسكن عندها بعض الوقت ، لم نلحظ على زنوبة ولا على دارها شيئا من الريبة التى أطال الكاتب الوقوف عندها ، اللهـم إلا أن بعض الشبان الذين كانوا يقفون على مقربة من هذه الدار قد ضحكوا مرة (مرة واحدة) ضحكة ذات مغزى ، ومتى ؟ أول وصول آمنة ، مع أن المفروض أن الزائر لا يلحظ مثل هذه الأشياء أول أمره ، وإنما ترهف مشاعره قليلا قليلا ، فيبتدىء يتنبه لما لم يتنبه له قبلا ، وهو ما لم يحدث . فماذا كان لزوم زنوبة أصلا ؟ وماذا كانت جدوى الإشارة

المفصلة إلى ماضيها وحاضرها المريبين ؟ ودعك من زوجهـا ، الذى لم نسمع له صوتا فى الدار كأنه كان مجرد خطرة مريبـة فى ضمير امرأته ! والمضحك أن الكاتب لا يجد ما يصف به هذه المرأة إلا أنها لما استطاعت إلحاق آمنـة بالخدمة فى بيت الباشمهندس وأخبرتها بالأمر « قالت ذلك وهى مضطربة أشد اضطراب ، مبتهجـة أشـد الابتهاج ، يدفعها الفرح والمرح إلى أن تأتى حركاتمختلطةفيها الرقص والقفز ، وفيها الجد والهزل ، وفيها الدعابة التى ليس بعدها دعابة ، والمجون الذى ليس بعـده مجون • حركات على الوجه ، وحركات باليدين ، وحركات فى الجسم كله مجتمعا وفى أعضائه متفرقة • حركات هى إلى الجنون والاختلاط أدنى منها إلى الفرح المعتدل الذى يصدر عن نفس مرحة وعقل متزن • ولم تكتف زنوبة باضطرابها هى ، وإنما انقضت على انقضاضا ، فقبلتنى وأنهضتنى وراقصتنى ودارت بى حول الغرفة دورانا متصلا سريعا حتى انتهت بى وبنفسهـا إلى السقوط ، كل ذلك وهى مندفعة فى حركتها وأحاديثها ، لا تمكننى من أن أقول كلمة أو أنطق بحرف أو آتى من الحركات غير ما تريد •• قد استحالت إلى جنية وأصبحت الغرفة ميدانا لاضطرابها المختلط الذى لم يقف ولم يهدأ إلا حين أسقطها الدوار وأسقطنى معها على الأرض وحين أفاقت منه بعد قليل » (ص / ١٣٤ — ١٣٥) أيريدنا طه حسين أن نصدق أن هذه هى الطريقة التى تعبر بها عن نفسها قوادة عركت الحياة ، وكل شىء فى يدها سهل ، عندما تنجح فى توفير عمـل لآمنة سوف تأخذ فى مقابله بعض القروش ؟ الحق أن ليس أصدق على هذا الذى تكلفه طه حسين فى رسم هذه الصورة المضحكة من المثل القائل : « تمخض الجبل فولد فأرا » •

على أن المؤلف قد أنطق زنوبة هذه ، التى لم يكن لها دور تؤديه فى القصة لا تستطيع أية امرأة غيرها أن تؤديه ، بعبارتين (ولكنهما عبارتان اثنتان لا غير) فيهما طعم الواقعية ، التى تفتقر القصـة تماما إليها • أولاهما كلامها إلى صاحبتيها فى بيت العمدة عن آمنة : « لست بزنوبة إن خفيت على أسرار فتاة مثلك لم تبلغ العشرين »

(ص / ١١٦) . نعم ، إنها إحدى عبارتين يتيمتين ، فزنوبة هذه نفسها التى تقول الكلام الآتى (ولآمنة أيضا) : « إنى أرى فى عينيك جرأة وعلى وجهك شيئا يشبه القحة » (ص / ٣٧) ، وهو كلام لا يعقل صدوره من أى إنسان ، فضلا عن أن يصدر من هذه القوادة . وحتى يتضح ما فى الكلام من لا واقعيـــة وسخف أرجو من القـــارىء أن يترجمه إلى العامية ، ليرى أيمكن أن تجرى هذه العبارة على لسان أى إنسان فى الحياة اليومية (أو حتى الأسبوعية) . هل سمعت بربك رجلا أو امرأة أو حتى طفلا يقول : « أنا شايف حاجة كده على وشك شكلها شكل قلة الأدب ! » ؟

أما المرأتان الأخريان فهما خضرة الدلالة (ص / ٤٠ ــ ٤٣) . وهذه ليس لها أى دور ولو تافها كدور زنوبة فى حياة آمنة التى تدور عليها القصة ، فذكرها فضول زائد ليس له أى معنى ، وكذلك نفيسة العرافة (ص / ٤٠ ــ ٤٣) ، التى لم تظهر فى القصة إلا لتقول لهنادى أخت آمنة قبل مقتلها بأيام : « إن أمرك يا ابنتى لعجيب ، إنى أراك بين اثنين : أحدهما يحبك وسيؤذيك ، والآخر آذاك وسيحبك . . . إلخ » ، ثم تختفى اختفاء نهائيا . وقد نستطيع أن نغض البصر عن خرافة التنبؤ بالغيب ، فضلا عن أن تكون المتنبئة امرأة عامية جاهلة ، ونرى فى إتيان طه حسين بهذه العرافة محاولة منه لتقليد (سوفوكليس) الكاتب المسرحى اليونانى ، الذى جعل العرافة فى مسرحيته « أوديب ملكا » تتنبأ لأوديب بأنه سيقتل أباه ويتزوج أمه ويفقأ عينيـــه ، فيبذل الشاب كل ما وسعه من جهد ليتجنب هذا المصير التعيس ويهرب من وطنه إلى بلاد بعيدة مبالغة فى الاحتياط، ولكن نبوءة العرافة تتحقق برغم ذلك بكل حذافيرها ، ونجد أوديب نفسه وقد اجترح هذه الآثام من غير أن يدرى ، فقد استدرجه القدر إليها استدراجا . بيد أن ثمة فرقا هائلا بين عرافة (سوفوكليس) وعرافة طه حسين . إن كلام الأولى إنما هو رمز على القدر ، الذى كان لابد أن يتحقق (وهل من يستطيع الهروب من قدره ؟) . لقد حاول أوديب بكل طاقته وتدبيره الهروب من هذا القدر فلم يفلح . والمسرحية تدور على ذلك ، لأن

العرافة قد قالت ما قالته فى أولهـا . أما فى « دعاء الكروان » فإن العرافة تظهر فى وقت يكون القارىء فيه قد توقع أو على الأقل حدس ما ينتظر هنادى . وما الذى ينتظر فتاة صعيدية فرطت فى عرضهـا غير القتل ؟ ثم إن نبوءة العرافة الصعيدية غامضة وتناقض الواقع . فإن نص كلامها هو : « أحدهما يحبـك وسـيؤذيك ، والآخر آذاك وسيحبك » ، والمقصود طبعا بالأول هو خالها ، ولكن هذا الخال هو ، كما وصفته أختها ، شيطان لا يحب أحدا ولا يحبه أحد . كما أن المقصود بالثانى هو الباشمهندس الذى خدعها فزلت معه ، ولم تحدثنا القصة أبدا أنه بعد أن آذاها قد خطرت له ببال ، فضلا عن أن يكون قد أحبها . وعلاوة على ذلك كان المظنون ، لأنه الطبيعى ، أن تحاول هنادى الهروب من المصير الفاجع الذى ينتظرها ، فإن غريزة الحياة أقوى من أى اعتبار . وقد رأينا فى فلم « البوسطجى » المأخوذ عن قصة « دماء وطين » ليحيى حقى كيف أن الفتاة التى فرطت فى عرضها فحبسها أبوها ما إن أحست بالخطر حتى قفزت من الحجرة العلوية التى كانت محبوسة فيها ، وفرت من البيت ، تبتغى النجاة بحياتها ، وهل أغلى من الحياة ؟ ورأينا مطاردة والدها لها وتمكنه أخيرا من اللحاق بها وقتلها . أما هذا الاستسلام الأبله غير المعقول الذى أبدته هنادى فهو مما يناقض طبائع الأشياء . لقد كانت تستطيع البقاء بجنب المهندس الذى أحبته وإن لم يكن هو يحبها . لا ، لا ، إن الفرق هائل بين نبوءة العرافة فى مسرحية « أوديب ملكا » ونبوءة العرافة عند طه حسين ، وكذلك بين تصرف هنادى الذى لا يمكن تصديقه ، لأن غريزة الحياة أقوى من أى اعتبار ، وبخاصة عند من تحب وكانت أمامها الفرصة للنجاة بجلدها ، وتصرف نظيرتها فى « دماء وطين » . إننى كلما فكرت فى لا واقعية « دعاء الكروان » أحداثا وتصرفات شخصيات وحوارا تخيلت مؤلفها وهو يستشير من حوله فى رأيهم فيما ينبغى أن يضيفه من أحداث أو تصرفات أو كلام على لسـان شخصياته ، فإذا أجمعوا على أن الطبيعى والمنطقى الذى يتوقعه كل إنسان هو كذا وكذا خالف هو عن رأيهم ، ومضى بقصته إلى وجهـة أخرى أبعد ما تكون عن المنطق وواقع الأشياء ! ثم يبقى المهندس

الذى أغوى هذه الفتاة (بل الذى فقدت عذريتها معه بمحض إرادتها) وكذلك آمنة . ودعك من أمها ومن المأمور ، الذى شاء طه حسين ، ولا راد لمشيئته ، أن يجعله يطلب نقله من المدينة التى كانت يعمل فيها إلى مدينة أخرى بعيدة حتى لا تجمع ابنته مدينة واحدة مع هذا المهندس الذى خطبها ثم نجحت آمنة (ببساطة طبعا كالعادة ، رغم عدم معقولية ذلك) فى أن تدفع أسرة الفتاة إلى فسخ الخطبة . ووجه الاعتراض على هذا هو أن المتوقع والمنطقى ، وبخاصة فى هذه الفترة من تاريخ مصر ، أن يسعى المأمور نفسه ، وليست وظيفة المأمور بالهينة ، فى التخلص من خطيب ابنته بعد فسخ الخطبة بنقله إلى مكان آخر أو حتى بقتله إذا استلزم الأمر . ولكن المؤلف رأى أن يتخلص من المأمور ، برغم ما فى ذلك من لا واقعية ولا معقولية ، كى يفرغ الجو لآمنة ، فتستطيع الانتقال إلى بيت هذا الباشمهندس بدون علم المأمور ، وكأن المأمور ، وقد انتقل بعيدا ، قد قطع صلته نهائيا بماضيه وبالمدينة التى عاش فيها واستقر حياته بها ردحا من الزمن قد يكون طويلا ، فلم يحاول أن يعرف ، بل لم يحمل إليه أحد ، ولو مصادفة ، أخبار هذه المدينة وناسها وخطيب ابنته السابق وخادمتهم التى تركتهم فجأة ولسبب مضحك لا يقتنع به إلا ساذج .

فأما المهندس فهو ليس أكثر من شبح ، فنحن لا نعرف عنه شيئا إلا ما تقوله آمنة عنه ، أو حين يحاول أن يبرر احتجاز البستانى لها مثلا ، أو حين يعرض عليها الزواج ، وكأن زواج مثل هذا العابث المستهتر بخادمته ، وهو الذى بين يديه الفتيات الجميلات من بنات الأسر وغير بنات الأسر ، يمكن أن يتم بهذه السهولة .

إن المؤلف يجعل لتأبيها عليه وعدم إسلامها جسدها له تأثيرا جد مبالغ فيه ، إذ إن هذا العابث المستهتر يضرب عن الخروج من البيت ، ويلازم حجرته ، ويعرف أن فى الدنيا شيئا اسمه كتب وقراءة . . . . . . إلخ . فهل يريدنا المؤلف أن نصدق أن مثل هذه الخادمة المقطوعة عن بلدها وأهلها ، والتى لا يحميها أحد ، تستطيع

أن تقف موقف الإباء والرفض أمام سيدها ، هذا الشاب الغنى المترف الذى لا يبالى بأحد ولا يأبه بخلق ، والذى ترك له المأمور بجلالة قدره ! الدنيا بما فيها ، ورحل (على ما فى ذلك من لا منطقية ، كما قدمنا) . فلتتأب كما تشاء ، فهل كان يعجزه أن يغتصبها اغتصابا ؟ إنها ، راحت أو جاءت ، ليست فى نظره إلا خادمة بلا أهل ولا وطن . ولا يغرنك حكاية تعلمها الفرنسية ، فهو كلام جميل ، ولكنه من حيث الواقع لا يساوى وزنه ترابا ، إذ أين هى تلك الخادمة التى لا تستطيع القراءة إلا بمشقة ، وليس فى ماضيها ولا حاضرها ولا مستقبلها أى حافز يدفعها إلى تعلم أى شىء ، ثم تتعلم اللغة الفرنسية ، مع أن سيدتها الصغيرة التى يقول المؤلف إنها هى التى علمتها هذه اللغة كانت بحاجة إلى مدرس خصوصى ، فهل يتوقع المؤلف أن نصدق أنها ، رغم انعدام الحافز لديها وبرغم مستواها الفكرى والاجتماعى وهو على ما نعرف من التواضع والتدنى ، كانت أمهر من سيدتها ، بحيث إنها تعلمت الفرنسية منها هى التى لم تستطع تعلمها إلا على يد مدرس خصوصى ؟

وحتى لا يعتقد القارىء أنى أحمل على القصة وواضعها حملة ظالمة أعود ، كما هو ديدنى ، إلى النصوص . إن المؤلف (ص / ٨٨) يصور لنا رد فعل آمنة عندما سمعت أن سيدتها الصغيرة تتعلم لغة أجنبية ، فيقول :

« إنها لتنبئنى بنبأ عجيب لم أفهمه إلا بعد مشقة وجهد وتكرار ! تنبئنى بأنها قد أخذت تتعلم لغة تسميها الفرنسية فلا أفهم منها شيئا ، لغة أخرى ! وكيف يكون ذلك ؟ إنى أعرف أن هناك لغة الريف التى كنت أتحدثها ، ولغة القاهرة التى تتحدثها خديجة ، ولغة ثالثة نقرؤها فى الكتب فلا نعجز عن فهمها وإن وجدنا فيه بعض العسر ، فكيف توجد لغة أخرى ، وما عسى أن تكون ؟ وكيف يتعلمها الناس ؟ » أفينتظر منا المؤلف أن نبتلع أن هذه البلهاء التى لا تتخيل وجود لغة غير اللغة التى تتكلمها يمكن أن تتعلم لغة أجنبية ، وفى الظروف التى سلفت الإشارة إليها آنفا ، أو يجوز علينا أنها كانت مغرمة بكتب أبناء

الأسرة التى انتقلت إليها ، فكانت تخلو بنفسها الساعات الطوال ! تقرأ ما تستطيع اختلاسه منها (! ! !) وكأنها أمير الشعراء يهتف :

ملت الكتب وودعت الصحابا ∴ لم أجد لى صاحبا إلا الكتابا
صاحب إن عبته أو لم تعب . . . . إلخ .

وهى التى تقول إنها كانت تجد مشقة فى القراءة ؟

على أننا يمكن أن نعدى عن هذه ، ولكننا نتساءل : وما الذى استفادته القصة من تعلمها الفرنسية ؟ إنها قد قصت علينا حياتهـا بعد ذلك ، ولم يجر لسانها بكلمة « فرنسية » بعد ذلك أبدا ، فهل هو مجرد حشو صفحات والسلام ؟

ثم العلاقة بينها وبين الكروان ، هذه العلاقة الغريبة ، كيف تمت ؟ لقد تصادف أن سمعت صداح الكروان عندما طعن خالها أختها « فى الفضاء العريض » (كما يحب المؤلف دائما لبطلته أن تقول) ، فهل هذا يكفى أن تنعقد بينها وبين الكروان علاقة ، فضلا عن أن تخلع هى على هذه العلاقة صفة « التعاهد » ؟ إن الملاحظ أن هذه العلاقة ليست مقصورة على هذا الكروان بعينه ، ولكنها تمتـد لتشمل كل كروانات الدنيا . وليس ذلك فحسب ، بل إنها لم تر الكروان الذى كان يصيح أثناء قتل أختها ، ولكنها سمعته فقط ، فكيف يمكن أن تتم مثل هذه العلاقة مع طائر غير محدد ، لم تره ولم تلعب به ولم تطعمه ولم تمسكه فى يدها ولم تعن به أو حتى تربت عليه ؟ لقد شاهدت مرة فى التلفاز البريطانى فلما يدور على علاقة بين صبى وصقر ، ولم يكن للصبى فى دنياه من اهتمام إلا صقره ، ولم يكن موفقا فى المدرسـة أو يبالى بذلك . ورأيناه وهو يأخذه عصر كل يوم إلى الحقول ويطيره ثم يصفر له فيأتى إليـه ويحط على يده ، فهما صديقان حميمان . ثم حدث أن أخاه الأكبر ضاق بذلك ، فتخلص فى غياب الصغير من الصقر (ولا أذكر الآن كيف). فلما عاد الصبى إلى البيت وعلم بذلك

اسودت الدنيا فى وجهه (وفى وجوهنا أيضا) ، وبكى بكاء يائسا محرقا (وبكينا معه) .

فهكذا تتم الصداقة بين الإنسان والمخلوقات العجماء ، أما كروان طه حسين فأين هو أصلا حتى تقوم مثل هذه الصداقة بينه وبين آمنة ؟ إنها (ص / ١١) تزعم أنه تم بينــه وبينهــا عهد على أن يذكــر مأساة أختها كلما انتصف الليل حتى يثأر لهذه الفتاة . . . إلخ ، وقبل ذلك بفقرتين اثنتين فقط (وكان قد مر على هذا العهد المزعوم بعض الوقت) تخاطب هى نفسها هذا الطائر قائلة : « لبيك لبيك أيها الطائر العزيز ! ادن منى إن كان من أخلاقك الدنو ، وأنس إلى إن كان من خصــائك الأنس إلى النــاس . . . » (ص / ١٠) . فهل هذا هو الطائر الذى عاهدها على الذكرى ؟ فكيف عاهدها إذن بينما هى لا تعرف أمن أخلاقه الدنو منها أو من خصاله الأنس إلى الناس ؟

أو قد اقتنع القارىء الآن بأن طه حسين كان بارعا فى حشــو الصفحات بأى كلام ، والسلام ؟

وليس هــذا هو التناقض الوحيد فى الروايــة فهى صرة من التناقضات ، بل إن عقدة القصة هى تناقض فى تناقض . إن آمنة تقــول (ص / ١١) إنها قد عاهدت الكروان على الثأر لأختها ، وما إن تعود أدراجها إلى بيت المأمور الذى كانت تخدم فيه قبلا ، وتتذكر أختها ونهايتها الفاجعة وما كانت تتغنى به من غزل حتى تتصور هذا المهندس الشاب قد برع جماله حتى أصبح فتنة لا تتقى وسحرا لا يقاوم ، وقد رق حديثه حتى أصبح شركا يصيد القلوب وحبالة تختلس النفوس ، وقد لطفت حركاته حتى لم يبق للامتناع عليها سبيل . ثم تعقب قائلة : « وأما هذا المهندس الشاب فما أدرى مكانى منه : أهو مكان المبغضة العدو أم هو مكان المحبة الهائمة ؟ إنه النار المضطرمة ، وإنى الفراشة التى تهفو إليها وتكلف بها ولكن عن علم بأنها محرقة مهلكة . » (ص ٩٤ ــ ٩٥) .

فتأمل بالله عليك هذه التى تحب على السماع ، ومن ؟ الشاب الذى زلت أختها معه فكان فى ذلك حتفها على مرأى منها ومسمع ، والذى أقسمت لتثأرن لها منه . وكل هذا وذكرى قتل أختها ما زالت تلح على ذهنها ووجدانها . ولا تكاد تمر أربع صفحات حتى تقول بعد أن علمت أن خادمة أخرى قد حلت محل أختها فى بيت هذا المهندس وفى أحضانه : « هو خائن إذن ، وهـو يضيـف إثم الخيـانة إلى إثم الغواية ، وهو خليق أن يلقى جزاء هذين الإثمين كأشنع ما يكون الجزاء ، وهو لاق حظه من هذا الجزاء فى يوم من الأيام ولاقيه من يد آمنة هذه التى شهدت الموت مرتين . . . إلخ » (ص / ٩٩) .

وهكذا نسيت آمنة النار المضطرمة والفراشة التى تلقى بنفسها فى هذه النار وهى تعلم أنها هالكة ، وحق لها أن تنسى ، فقد نسى المؤلف نفسه ، إذ إنه فيما هو واضح يخدره سحر الألفاظ ، فكلما واتته عبارة جميلة أو صورة طريفة أو حتى شائعة فسرعان ما يقذف بها إلى كاتبه ، ولا يهم أن يقول عكس ذلك بعد قليل ، فقد أرضى أذنه ولسانه . وها هو بعد عدة صفحات يقول شيئا آخر خطر له بباله فأعجبه فأثبته فى القصة ، ولا عليه بعد ذلك أكان هذا الـكلام منطقيا أم لا . تقول آمنة عن محاولتها إفساد خطبة ذلك المهندس لخديجة سيدتها الصغيرة ابنة المأمور : « كنت مدفوعة إلى إفساد هذا الأمر الذى يدبر ، ومنع الأسباب أن توصل بين خديجة وبين هذا المهندس الشاب الذى كان لأختى منذ حين والذى يجب أن يكون لى بعد حين ، كأنما ورثته عنها بعد الموت » (ص / ١٠٦) فانظر بالله عليك كيف تطمح نفسها فجأة إلى أن يكون هذا المهندس لها (طبعا عشقا ، فهذا هو ما يفهم من قولها . إنها تحس كأنها قد ورثته عن أختها ، وأختها كانت مجرد خادم فى داره ينال منها شهوته كلمـا أراد ذلك) ، ثم لا تكتفى بهذا ، بل تفسد خطبته لابنة المأمور ، غير خائفة أن ينالها من ذلك سوء . كل ذلـك وهى مجرد خادمة فقيرة ضائعة وحيدة فى هذه المدينة . ولكن ماذا نقول سوى أن طه حسين على كل شىء قدير ! ومع ذلك فلتعتصم بالصبر أيها القارىء الكريم

فما زالت فى جعبة الحاوى مفاجآت ومفاجآت ، فها هى آمنـــة قـــد نجحت فى الالتحاق بخدمة الباشمهندس ، وها هو رأيها فيه . قالت : « قال وقد عاد إليه ثباته وهدوء نفسه ، واسترد صوته شيئا من قحته المألوفة ودعابته البغيضة . . .) ، وبعد أسطر قالت : « قال وهو يضحك ضحكا سمجا وقد مد إلى يدا وددت لو استطعت قطعها . . . » (ص / ١٤٠) ، ثم بعد ست صفحات نراها قد صمت على أن تترك الخدمة فى بيته : « أليس قد عجز هذا الشاب الجميل الوسيم المترف ابغنى القوى أن يبلغ منى ما بلغ من أمثالى ؟ أو لست أخرج من هذه الدار وقد جرعته مرارة الهزيمة وعلمته أن من فتيات الريف الساذجات الغافلات من يستطعن الثبات لأمثاله والامتناع على أصحاب الذكاء والجمال والترف والجاه والثراء ؟ ! » (ص / ١٤٦) . فتأمل بالله عليك هذا الانتقام « الصالوناتى » الظريف ! أما عندما ييأس من أن يذانها فى الحرام (مع أنها قالت فيما قالت : إنها تعده إرثا ورثته عن أختها ، التى أعطته نفسها ، من غير زواج طبعا) ويعرض عليهـــا الزواج يكون تعليقها : « إن فكرة الزواج لم تخطر لى قط ، وما كان ينبغى أن تخطر لى ، فقد أقدمت على كثير من خطير الأمر ، وتصورت فى نفسى كثيرا من جليـــل العمـــل ، ولكنى احتفظت دائما بعقلى ، ولم يخرجنى الحب عن طورى كما لم يخرجنى البغض ، ولم يخرجنى الأمل كما لم يخرجنى اليـــأس عن طورى فى لحظة من اللحظـــات (لا مانع ، فقد خرج القارىء ياستى عن طوره منك ومن مؤلفك ، وفى هذا الكفاية !) . لذلك أجبته صادقة بأن هذا أمر لا ينبغى العبث فيه » (ص / ١٥٨) . طيب إذا كان الأمر كذلك ففيم كان كل هذا العناء ؟ ثم تتزوجه فى النهاية طبعا كالأفلام المصرية « إياها » .

ومع ذلك فلا أحب أن أغادر هذه النقطة قبل أن أسوق وصفها لجمالها (الذى وقع فى دباديبه الباشمهندس الوسيم ابن الأكابر)، قالت : « أ أنا صاحبة هذه الصورة التى تردها إلى المرآة والتى كانت ترمقها العيون معجبة حين كنت أتناول الشاى فى بعض مشاربه عصر اليوم ؟ » (ص / ١٢) وذلك على رغم قولها بعد أسطر : « أرى

صورتى منذ أكثر من عشرين عاما حين كنت صبية بائسة يائسة ، قد شوه البؤس واليأس شكلها ، وألقيا على وجهها غشاء كئيبا من الدمامة والقبــح » (ص /١٣) • إن دمامة وقبحا بهــذه الدرجة لا يمكن أن يتحولا إلى مثل ذلك الجمال الذى يلوى الرقاب ويلفت الوجوه ، ألم يجعل هذه الخادمة قادرة على تحليل أدق المشاعر وأرهفها؟ ألم ينطقها بلغة الجاحظ ويلحقها بكتاب المقامات ؟ ألم يعلمها الفرنسية ، تلك اللغة التى يظل يتعلمهــا طلبة المدارس والجامعات أعواما بعد أعوام ثم يفشلون فى مجرد نطقها نطقا سليمــا ؟ أفيعجز إذن عن أن يبدل دمامتها وقبحها البشعين إلى جمال بارع يبهر الأبصار ؟

ويبقى أن د • على الراعى قد كتب دراسة حول هذه القصة رد فيها على ما أخذه عليها د • محمد مندور ، وحاول أن يدافع عنها على أساس أنها قصة تعليمية • ولا أدرى ما الذى يمكن أن تعلمنا إياه مثل هذه القصة ، اللهم إلا إذا كان المقصود أنها « تعلمنا الفرنسية فى ثلاثة أيام بدون معلم » ؟ الحق أن هذا الدفاع من الدكتور الراعى هو من باب تحويل الدمامة والقبح إلى جمال بارع يلفت الأبصار !

لقد اقتحم طه حسين فن القصة وهو غير أهل له ففشلت قصصه فشلا ذريعا ، كما فشلت مقالاته فى النقد القصصى ، تلك المقالات التى كان يستغرق معظمها عادة تلخيص القصــة المنقودة ، فلا يتبقى فى النهاية إلا سطور معدودة يسوق فيها كلاما عاما لا تلمح فيه من النقد القصصى إلا أصداء بعيدة • والحق أنه ليس بمعذور فى هذا ولا فى ذاك • لقد كتب طه حسين هذه القصة بعد صدور « زينب » بعشرين عاما ، فضلا عن أن هيكلا ألف قصته وهو لا يزال شابا صغيرا ، أما هو فكأن قد قارب الخمسين ، ومع ذلك فإن « زينب » على عيوبها لهى أفضل منها ألف مرة •

إن فى « دعاء الكروان » بعض الصور التى هى فى حد ذاتهــا فذة ، ولكن لا تتناسب أبدا شخصية الرواية كما قدمنا ، مثل : « يا لك

من ليل مظلم عريض تضطرب فيه هذه الأضواء الضئيلة البعيدة التى تغنى ... ثم يندفع فيه من حين إلى حين صوت هذا الطائر العزيز كأنه سهم مضىء ينطلق فى بحر من الظلمات » (ص / ٢٦) ومثل : « وإنى لأشعر بالفزع قد انتشر فى الجو كما ينتشر الدخان الكثيف » (ص / ٤٦) ؛ إلا أن مثل هذه الصور هى مع ذلك شحيحة .

كذلك فهناك قليل من الأخطاء النحوية والصرفية ، مثل : « كانت تعمل فى بيت مهندس الرى ، ذلك الشاب الرشيق الأنيق ذو الوجه الوسيم » (ص / ١٩) ، إذ حق (ذو) هنا الجر (هكذا : ذى)، ومثل : « ويحمل مع هذا كله تجارة قد ترتضيه وقد ترتضى أهل هذه الدار » (ص / ٧٥) وصوابها : « قد يرضاها وقد يرضاها أهل هذه الدار » أو «قد يرتضيها وقد يرتضيها أهل هذه الدار» ... إلخ، ومثل: « ينظرون إلى فتاة بائسة قد آوت إليهم » (ص / ٨٧) ، وهو خطأ منتشر فى كتابات كثير من الكتـــاب المعاصرين ، وصوابه « أوت » (وقد تكررت هذه الغلطة مرة أخرى فى هذه القصة) . ثم هناك بعض الأخطاء المطبعية ، مثل « الدم الذكى » (ص / ٦٥) وصحتهـــا « الزكى » بالزاى .

رواية : حــواء بــلا آدم

هذه هى القصة الطويلة الوحيدة التى كتبها طاهر لاشين ، وتقع فى ١٦٠ صفحة من القطع المتوسط هى والمقدمة التى كتبها لها الأستاذ حسن محمود (صديق الكاتب) • وتستغرق المقدمة من هذه الصفحات المـائة والستين أربع عشرة صفحة • وقد ظهرت هذه الرواية سنة ١٩٣٤ م • وهى تدور حول فتاة اسمها حواء ماتت أمها ، وتزوج أبوها امرأة أخرى ، وتركها لجدتها تربيها • ورغم ذلك ، ورغم أن البيئة التى نبتت فيها حواء بيئة متخلفة ثقافيا فقد استطاعت حواء أن تتغلب على هذه الظروف الشاقة ، وأن تثابر وتبذل كل ما عندها من جهد حتى استطاعت أن تتخرج من المدرسة السنية • وقد كانت رشحت لبعثة دراسية إلى الخارج ، غير أن فتاة أخرى قد أخذت مكانها ، رغم أن حواء كانت هى الحقيقــة بها ، إذ كانت تلك الفتاة الأخرى من الطبقة الأرستقراطية ، فحز ذلك فى نفس حواء كثيرا • ولكنها استطاعت أن تغرق همها وتنفس عن طموحها بالانخراط فى جمعية نسائية ، تخطب وتوجه وتشرف على مشغل للبنات تابع لها • واتصلت عن هذا الطريق بإحدى الأسر الأرستقراطية (أسرة نظيم باشا) ، وسرعان ما وقعت فى حب رمزى ابن هذه الأسرة (وكانت قد بلغت ٣٢ سنة بينما كان هو فى الثــالثة والعشرين) إذ كانت تأخذ مجاملاته لها على محمل الحب والرغبة فيها ، فتطورت عواطفها نحوه من مجرد الإعجاب العادى الى الحب الملتهب العاصف الذى يلتغى معه العقل وتشل الارادة ، وتأخذ تبنى صروح الســعادة فى دنيــا الخيال ، ولكنها تفيق ذات يوم على صدمة وخيبة أمل ترج نفسهــا رجا عنيفا ، إذ تعلم من فريدة هانم أنها وزوجها الباشا قد خطبا لابنهما فتاة غنية من نفس طبقتهما • وهناك تتحول حياتها ، وينتابها يأس مدمر تحـاول أن تصمد أمامه بل أن تتغلب عليــه ، لكنهــا لا تستطيع ، وتخر صريعة مرض نفسى لا يقدر أحد ممن حولهــا

ولا من الاطباء أن يشفيها منه ، إذ إنها من جهتها كانت حريصة كل الحرص على ألا يجاوز سرها ضميرها ، وانتهى بها الأمر الى الانتحار فى نفس الوقت الذى كان رمزى فيه فى أحضان عروسه فى ليلة الزفاف .

هذا تلخيص سريع للقصة ، ركزت فيه الكلام على حواء على اعتبار أنها بطلة الرواية ، ولم أذكر عن الشخصيات الأخرى إلا ما يتعلق بها هى ، رغم أن الكاتب قد حشد من حولها شخصيات كثيرة ، وصورها جميعا تصويرا جليا ، ليبرز لنا حواء ويكشف نفسيتها ، وما يعتمل فى عقلها وأعماقها (كفتاة مثقفة عندها مطامح اجتماعية لا تستطيع أن تحققها ولا أن تكفكف منها) ، وذلك من خلال علاقتها بهم وتعاملها معهم ، إلى جانب أن حيواتهم كنقيض لحياتها تقوم بإبراز حياتها وتجليتها : هناك الحاج إمام قريب الجدة ، الذى يعيش مع حواء وجدتها فى بيت واحد ، وهو عامى التدين ، تعشش فى ذهنه الخرافات ، ويعتقد كالجدة فى سلطان الجن والعفاريت على أجسام ونفوس بنى البشر ، وفى دلالة الأحلام على المستقبل . وهو يستعين فى هذا السبيل بصديقه الشيخ مصطفى بائع أدوات السحر ، وكل همه منحصر فى أن يعيش فى ظل كرم حواء وجدتها . وحبه لهما لا يمنعه من أن يتستر على بعض الأخطاء التى ترتكبها الخادمة نجية فى مقابل سكوتها هى الأخرى عن أخطائه اليسيرة . وهناك نجية الخادمة المتدلهة فى هوى شفيق ابن الجزار ، والتى تتخذ من الحاج إمام قارئا وكاتبا للخطابات التى تتبادلها هى وحبيبها . وهى ناعمة البال بهذه العلاقة . أما الجدة فهى سيدة عجوز هادئة جدا ، ملازمة حجرتها معظم الوقت ، تقضى وقتها إما غافية فى جلستها على جلد الشاة الذى تتخذه بمثابة سجادة ، واما تصنع القهوة بيديها ، مستمتعة بصنعها وشربها معا ، وإما فى الحديث مع الحاج إمام حول الأحلام والعفاريت التى تسكن جسدها . . . إلخ .

وهناك غير هؤلاء الباشا لمدعى المتنفخ الكرش الذى يحتقر الفلاحين ، ولا يقيم اعتبارا لكرامتهم ، وزوجته التى تشبهه الى حد

كبير ، وتتردد معـــه على الجمعيات النسائية بدافع من شهوة حب الظهور واللطافة الاجتماعية لا غير ، ورمزى الشاب الرقيق الضعيف الشخصية والدمث مع ذلك ، والذى ينتقـــد والده لأنه يسىء معاملة الفلاحين ، ولكنـــه ، حين يجد الجد ، يسير سيرة أبيه ويجرى على آرائــــه .

واضح أن هـــذه الشخصيات جميعا تناقض شخصية حواء ، التى ، من خلال علاقتها بهم ، تتكشف لنا سماتها النفسية والعقلية ، وتتضح شخصيتها ، وينتهى بها الحال ، كما مر بيانه ، الى الانتحار .

وهذا يجرنا الى ما ذكره د . عبد المحسن بدر من أن طاهر لاشين « يكشف فى « حواء بلا آدم » عن إحساسه بيأس المثقفين من أبنـــاء الطبقة الوسطى الفقيرة الذين يحاولون شق طريقهم فى الحياة بكفاحهم وعرقهـــم ، والذين يغفلون فى صراعهـــم لإثبات وجودهم حتى عن أنفسهم ، ولكنهم رغم كفاحهم الشاق يعجزون عن النجاح فى الحياة التى لا تمنحهم تعويضا عن جهدهم إلا العذاب واليأس . وهم فى معركتهم مع الحياة ممزقون بين رغبتهـــم فى التخلص من العـــادات والتقاليد التى تشدهم الى بيئتهم الأولى ، وبين رغبتهم فى تحقيق طموحهم والانتقال الى حياة أرحب تقف الطبقـــة الأرستقراطية حائلا بينهم وبينها . والطبقة الأرستقراطية تضع العراقيل فى طريق نمو المثقفين من أبناء الطبقى الوسطى ، ولا تعترف لهم بحقهم فى الحياة ، وإن كانت تتظاهر أحيانا بالعطف على بعض أفرادها ، طالما اقتصر دورهم على الوقوف موقف التابع » .

فالكاتب يرجع يأس حواء الذى دفعها الى الانتحار الى مشكلة الطبقية ، كما لو كان العامل الاقتصادى هو المفسر الأوحد لعواطفنا وتفكيرنا وتصرفاتنا . وهذه نظرة ضيقة ، فإن الوضع الاقتصادى لإنسان ما سبب من أسباب ، فهناك إلى جانب الاقتصاد الدين ، والحب ، والجنس ، والمثـــل العليا ، والوطنية ، والكرامة ، والطموح الاجتماعى . . . إلخ .

ونحن لو تتبعنا حياة حــواء وتصوير ظاهر لاثنين لشخصيتها لوجدنا أن هناك أكثر من سبب لمــا أحست من يأس بعد فشلها فى الفــوز برمزى :

إنها فتاة مثالية جادة ، إذا اهتمت بشىء اتجهت اليه بكل كيانها ، ولم تر غيره • رأينا ذلك منها حين كانت طالبة فوضعت كل همها فى استذكار دروسها حتى تخرجت وتفوقت ، ورأينا ذلك أيضا حين أقبلت على الجمعية والمشغل فلم تبخل بشىء من طاقتها ، لدرجة أننا لا نلمح ولو ظل خاطر عن الزواج يمر ببالها ، حتى إذا قابلت رمزى (ولا أدرى لم لم تتسع القصة لرجل أو أكثر من رجل الى جانب رمزى ؟ أمعقول أن حياة حواء قد خلت تماما من الشبان أو الرجال الذين يصلحون للزواج منها ؟) أقول : حتى إذا قابلت رمزى اندفعت اليه بكل كيانها ولم تعد تفكرَ إلا فيه ولا ترى إلا إياه ، وصار شغلها الشاغل وسر فرحها وألمها ، فإذا صدمت فى حبها فإنها لن تكــون صــدمة عادية تدوى قليلا ثم يسحب عليها الزمن أذيال النسيان •

يضاف إلى هذا أن حواء كانت فى ذلك الوقت فى الثانية والثلاثين من عمرها ، وهذه سن متقدمة فى مصر وبخاصة فى ذلك الوقت ، فإذا فات قطار الزواج واحدة فى هذه السن فلا أظن أن الأمر سهل • إنها تكاد تكون الفرصة الأخيرة ، وبخاصة بالنسبة إلى فتاة حساسة العقل والنفس كحواء •

ثم إن معرفتها ، بعد شبوب عواطفها نحو رمزى وتدلههــا فى هواه ، أنه ، وإن كان يثنى عليها لتعقلها وكفاحها ، لا يبادلها حبا بحب ، إن معرفتها ذلك فيها جرح أليــم لكبريائها الشديد كفتاة مثقفة لهــا نشاط اجتماعى بارز ، وصــاحبة كلمة مسموعة وشخصية مرموقة محترمة من الجميع •

ويجب ألا ننسى أن حــواء كانت قد حرمت من حنان الأم وعطف الأب منذ زمن طويل جدا • صحيح أن جدتها قد استفرغت كل

عنايتها فى تربيتها ، ولكن جدتها كانت سيدة عامية التفكير ، فجاء حنانها أقل مما كانت تحتاجه حواء المثقفة .

ومن الأسباب التى لا ينبغى أن تغيب عن البال أن رمزى كان شابا غنيا ، وأسرته أسرة أرستقراطية ، وهل هناك امرأة لا تهتم بالثروة والجاه ؟ إن الثروة والجاه لا يعابان أبدا ما داما لم تبتذل فى سبيلهما كرامة ولم يؤسسا على ظلم . وهى ، فيما يبدو ، لا تعرف من أين حصلت أسرة الباشا على ثروتها ومكانتها ، وإن كنا ننفر من أفرادها لأنهم أشخاص جوف ومنهم رمزى ، فما السر فى أن تتعلق حواء به ، وهى العاقلة المثقفة ، كل هذا التعلق ؟

يبدو أن ذلك راجع الى تقابل شخصيتيهما ، فحواء امرأة تغلب عليها نزعة رجولية ، ورمزى شاب فيه أنوثة . أما عن حواء فان الكاتب يذكر أن « عينيها قد غلبهما جد الرجولة على فتور الأنوثة » (ص ٦١) . وهذه النزعة ظاهرة فى علاقتها بالآخرين « فاقتصرت فى الاختلاط بزميلاتها المدرسات ، وتكونت لها حيالهن شخصية فيها تعال ، ولكن ليس فيها حماقة ، فكن يحترمنها ولا يكرهنها ، بل كانت الحكم إذا اختلفن جميعا ، ومرجع الرأى منهم أفرداء وفى البيت كانت حواء تفضل الوحدة والانفراد ، وإن لم يكن لديها سبب خاص » (ص ٦٠) . وحين ابتدأت تهتم برمزى ذكرت ، على حين فجأة ، أنها فى الثانية والثلاثين من عمرها . وخيل لها أنها لم تنظر إلى المرآة من قبل ، بل كانت ترجل شعرها أو تصلح من وجهها بكيفية آلية أو غريزية وهى تفكر فى أشياء أخرى . . الجمعية . . المشغل . . المدرسة . . الموسيقى وما إلى ذلك » (ص ٦١) .

إن من الغريب جدا ، لأنه لا يتفق مع طبائع الأشياء ، أن تظل فتاة الى الثانية والثلاثين من عمرها لا تفكر فى الزواج ، ويشغلها عن ذلك وظيفتها ونشاطها الاجتماعى ، وهى حين تخطب فى حفل أقامته الجمعية النسائية تقوم « وسط الجمع الحاشد رابطة الجأش طلقة

اللسان » (ص ٦ [illegible]) و[illegible] يشغلها من أمور المنزل سوى أن تشترى النصف الباقى حتى يصبح ملكا خاصا لها (ص ٣٦ ، ٥٧) .

إن من الواضح أن الشخصية التى بهذا الشكل شخصية تغلب عليها النزعة الرجولية ، فى مقابل رمزى ، الذى تقول هى عنه : « إنه شديد الحياء ! وهل يكون خجولا فى عمله وفى حياته العامة على نحو ما يبدو أمامى ؟ لخير له أن يكون أكثر حياة وجرأة وصراحة ! » (ص ٦٠) ، والذى يصفه لاشين بأنه « رشيق ، وفى تقاسيم وجهه أنوثة تظهره أصغر منه سنا حتى ليحسبه الرائى طالبا لم يساهم فى الحياة بعد » (ص ٦٥) .

إنهمـا شخصيتان متقابلتـان ، وإن كان المفروض أن يتبادلا مكانيهما . والفقرة التالية تلخص هذا الامر . يقول الكاتب : « وكانت حواء — بادىء الأمر — تشفق على هذا الشاب من تفاهة تفكيره ، ولا ترتاح إلى مغالاته فى العناية بمظهره ، وكانت تسائل نفسها أى عمل جدى يمكن أن تضطلع به هذه الدمية ؟ وتعجب من إخلاده إلى البيت ، ومن تماديه فى الركود بينما هى مثقلة بواجبات لا تكاد تكفى ساعات النهار لجهودها » (٦٧ — ٦٨) . وربما كان من الطريف أن نعرف أن الرقم الذى يشير إلى سنه هو نفس الرقم الذى يشير الى سنها معكوسا . فعمرها ٣٢ عاما ، وعمره ٢٣ . وهو ، كما هو واضح ، أصغر منها سنا ، وكان المفروض أن يكون العكس .

ومن هنا نشأ حبها له . بدأ نبتة صغيرة ، فبعد أن كانت تشفق عليه ولا ترتاح إلى مغالاته وتعجب من إخلاده إلى البيت ، لم تلبث أن ألفت شخصية رمزى على علاتها ، وأخذت تتلمس له المعاذير عن صبيانته بعدم حنكته ، وعن مظهره بصغر سنه وما تبيحه له ثروته . تلك بداية الحب ، فعين الرضا ، كما يقال ، عن كل عيب كليلة . ثم اعتادت حواء الجلوس إلى رمزى والتحدث اليه ، ثم تطورت العادة الى رغبة ، والرغبة إلى إحساس بنعيم (ص ٦٨) .

غير أن الأمر لم يكن بهذه السهولة . لقد خاضت حواء — من

أجله — صراعا داخليا ، إذ حاولت ألا تعترف لنفسها بهذا النعيم ، ومن ثم كانت جدتها بادىء الأمر لا تعرف لماذا يفرح فؤادها ولم يحزن ومم يفرق تفكيرها ، ومم يطمئن ، إلى أن صرخت الحرب بين عقلها ، وقد حشد الدين والايمان والعرف والخرافات ، وبين قلبها ، وليس له الا الشباب المستميت • وكانت الحرب سجالا ، فهى حيالها فزعة أبدا (ص ٦٨ — ٦٩) •

ولابد من معرفة أن رمزى لم يكن يخلو من كل ميزة ، بل كان إلى جانب وسامته رزينا دمثا • وكان ، كمـا وصفه المؤلف ، مجيدا يراعى مشاعرها ويحرص على ألا يجرحها ، بل كان يجاملها ويطلب منها كلما قابلها فى بيت أسرته أن تعزف له على البيانو ويثنى عليها • وكان ينتقد تصرفات أبيه مع الفلاحين وقسوته عليهم ، وعنده تذوق لفن التصوير ، وقد مارسه زمنا وهو صغير • ثم هناك مستوى أسرته المـادى ، ولا شك أن كل امرأة تتطلع الى الرفاهة المادية ، وبخاصة إذا كانت كحواء قد عاشت حياة جافة مرهقة • وهو — أخيرا — متخرج فى مدرسة الزراعة العليا •

على أن طاهر لاشين قد استطاع أن يصور ببراعة شديدة حركة حواء النفسية والجسدية ، وهى فى أزمتها العاطفية ، والعذاب الذى عانته : فنفسها تجيش بانفعالات أليمـة طاغية تحول أن تكفكفها ، وتعزى نفسها ، فتتضاحك متظاهرة بألا شىء يضايقها ، لكن عواطفها المعذبة وكبرياءها الجريحة تثوران ثورة هائلة ، وتكتسحان الحواجز ، فيتنتابهـا بكاء عنيف وتصرخ صراخا حادا كظيما ، ويصيبها تشنج وتصلب يقطعان الأكبـاد •

والمؤلف لا يلجأ الى الوصف المباشر لأعماق نفسها وتصرفاتها ، بل قد يلجأ الى الأحلام ليطلعنا على فرحها وحزنها ، أو على قلق الجدة • وفى صفحة (٩٦) واحد من هذه الأحلام المعذبة التى تصور « فرحة حواء » العلوية برمزى ، الذى كانت تحبه وتتصور أنه هو الاخر يحبها • بل إن نهاية القصة نفسها قد أوحى بها لنا المؤلف من

خلال قلق الجدة الذى اتخذ ، فى أثناء نومها ، هيئة حلم غريب رأت فيه شمعة بطول القامة وسط الصالة ، وكانت الشمعة مضاءة ، وكانت تذوب بسرعة مدهشة حتى فرغت ، فتكون من مادتها السائلة هيئة جسد نائم ملفف بغلالات رقيقة • وقد وردت الاشارة إلى هذا الحلم ، الذى يعكس قلق الجدة وخوفها (من دون أن تعى ذلك وعيا تاما) على حفيدتها ، التى لا تجد من يسندها فى حياتها الصعبة القاحلة ، وردت الإشارة إلىهذ ا الحلم فى الفصل الأول ، وذلك من خلال الحوار الذى دار بين الحاج إمام والشيخ مصطفى • ثم فصل المؤلف الحلم فى الفصل الثانى ، ليفسره فى آخر القصة من خلال ما أقدمت عليه حواء من انتحار ، فهى الشمعة التى كانت تذوب بسرعة ، وهى الجسد النائم المتلفف فى غلائل رقيقة •

والكاتب فى تصويره للشخصيات كثيرا ما يوفق توفيقا كبيرا ، إذ يستخدم الإيحاء بدلا من الوصف الصريح ، فيجىء أوقع وأشد تمكنا فى النفس • فهو حين يصف الجدة لا يذكر صراحة أن شخصيتها ضعيفة ضائعة ، وإنما يقول « هدوء فى البيت شامل ، لا نأمة ولا صوت كأن ليس فى البيت أحد ! بل الجدة فى غرفتها ، والجدة لا تحدث نأمة ولا صوتا كأنها لا أحد !! » (ص ٢٨) •

ويلاحظ ، فى هذه القصة ، أن الكاتب قدم كثيرا من الشخصيات الثانوية (الشيخ مصطفى ، والحاج امام ، والجدة) قبل الشخصية الرئيسة (حواء) ، بل إنه قدم « حواء » على لسان الحاج إمام فى اثناء تحاوره مع الشيخ مصطفى فى الفصل الأول ، وفى الفصل الثانى اهتم بالكلام عن بيتها ، وفى الفصل الثالث استكمل الكلام عنها • أما فى الفصول الباقية فانه عرض خيوط المشكلة وتابعها وهى تتعقد •

وقد استخدم الكاتب أسلوب التشويق استخداما ذكيا • والنص التالى يوضح ذلك : لقد كانت حواء فى بيت الباشا تلاطف زيزى الصغيرة ، وتعدد لها فوائد البقرة انتظارا لرمزى ، الذى أخبرها أنه سيعود حالا ليحدثها فى أمر هام ، وإذا فريدة هانم أقبلت فجلست

ثم صرفت ابنتها . وأدركت حواء ، من تهالك صديقتها على المقعد ومن جد لهجتها حين أمرت زيزى بالانصراف أن بصديقتها هما فابتدرتها قائلة :

— إيه المسألة ؟

— أنا فى غاية الكـرب .

— لا . لا !

— ومش عارفة اودى وشى فين ؟

فحملقت حواء وقالت بدهشة ولهفـة :

— عجيبة . . ازاى ؟

وخطر لحواء أن ربما يكون الأمر خاصا بها ، وأن تكون فريدة هانم حضرت لتخبرها بما وعدها به رمزى ، وأن عجلته وتواريه ليسا فى شأن لوالده ، كما ادعى ، بل فرارا من خطورة الأمر ، فدوت فى قلبها صدمة هائلة ارتفعت لها يدها إليه على غير إرادة منها ، وسهمت فى الوجه المكفهر أمامها ثم قالت : إيه ؟ إيه الخبر ؟

— الباشا اتصرف تصرف مش كويس ابدا — من غير علمى .

فلم يفد حواء هذا التصريح كثيرا ، وودت لو أن ترى رمزى فى هذه اللحظة لتعرف من وجهه ما وراء الأكمـة ، وهمت بأن تتلفت حولها لعله يكون فى زاوية يتوارى خجلا . . ثم أحجمت . . فتحركت رأسها من أثر التردد حركة عصبيـة أغضبتها . على أنهـا تعملت الابتسام ، وقالت :

— أى تصـرف ؟ !

— أنا أقول لك ، واحكمى بنفسك .

وتناولت مروحة من منضدة أمامها وجعلت تهوى على وجهها طلبا لنهدوء ، وفى التو رن جرس التليفون فى الصـالة ، ثم دخل الخـادم يطلب سيدته للتكلم :

— آلـــــوه .

— . . . . .

— أهـــلا وسهــلا — ازيــك ؟

— . . . . .

— الله يبارك فيكى . إنما ياختى انت عرفت . . وعرفت من مين ؟

— . . . . .

— يا سلام ! على كده البلد كلها عرفت قبل ما أنا أعرف .

— . . . . .

— لكى حق ، شىء ما . . شىء ما يدخلش العقل . إنما وحياتك انت — أنا ما كنت أعرف شىء عن الخطوبة دى أبدا . . أبدا وحياتك . . تصدقى ان الباشا ما جاب لى سيرة الخطوبة دى غير دلوقت . ولو كنت كلمتينى قبل شوية كنت ظنيتك بتعمل كدبة إبريل مقدما .

— . . . . .

— رأيى ؟ حسرة على .. أنا بقى لى رأى ؟ الباشا فضل رايح لتفيدة هانم ، جاى من عنــد تفيــدة هانم ، وأنا بسلامة نيتى فاكراه بيساعدها فى قضاياها ومشاكلها . أتاريهم الاتنين بيطبخوا الطبخة ســـوا . .

— رمزى كان يعرفها ؟ لا والنبى ابدا ، ولا عمره شافها ، ولا أنا حتى ما كنت شفتها الا لمــا رحت أزور نينتها تفيدة هانم وهى عيانة ، آلــو . . . الخ (ص ١٠٢ — ١٠٦) .

ولا شك أن حواء كانت قد خرجت روحها أربعين مرة قبل أن تصك بسمعها العبارات الاخيرة التى نفهم منها أن الأمر متعلق بخطبة رمزى . . رمزى الذى تدلهت فى حبه ، وطاش عقلها غراما به ، وكانت ، إلى وقت قريب ، تحلم بأنها بين ذراعيه ، وأنهما يشرفان من

حبهما على مروج مزهرة . . . « وكانت حواء فى مكانها تنصت فى ذهول من يسمع الحكم عليه بالإعدام ، ثم تعطلت حواسها ، فلم تعد تسمع إلا طنينا ، ولم تعد ترى ما حولها إلا ظلالا ، وصارت فى شبه غيبوبة مرت على خاطرها أثناءها مناظر مبهمة » (ص ١٠٧) .

إن كل تصرف بل كل كلمة قد شدت منها الاعصاب ، واستجمعت الانتباه والترقب : لماذا طلب منها رمزي الانتظار حتى يأتى من عند أبيه ؟ أليصارحها بحبه ؟ ولكن ما دخل أمه هى الأخرى تطلب رأيها فى أمر أتاه الباشا وسبب لها خجلا شديدا ؟ وتستعد الأم لتفسر لحواء ما غمض عليها ، غير أن التليفون يدق فيشغلها الرد عن حواء دقائق من المؤكد أنها كانت ، فى شعورها ، بطـول السنين . كل ذلك وهى لا تعرف من الكلام المتبادل عبر التليفون شيئا قبل العبارات الأخيرة ، التى تنزل على قلبها كسكين يمزقه تمزيقا ويفقدها كل صواب .

على أن التشويق قد يفسد نتيجة لمحاولة الكاتب المزاح مـع القارىء فى غير مناسبة تدعو إلى ذلك ، كما هو الحال فى حديثه فى مفتتح القصة عن دكان الشيخ مصطفى بائع كافة أدوات السحر .

وهناك إلى جانب هذا العيب عيب ثان ، وهو أن الكاتب يعنى كثيرا بالجزيئات دون ما داع فنى ، وذلك مثل وصفه لمنزل حواء فى صفحة كاملة وربما أكثر ، فيذكر عدد الحجرات ومن يسكن فى كل منها والصالة ، والسلم . . . إلخ .

على أنه أحيانا ما يستخـدم أسلوب المفاجأة أثناء السرد أو الوصف ، إذ يقطع ما كان ماضيا فيه لينتقل فى التو إلى أمر آخر له علاقة به ، وان لم يمهد لذلك ، فهو فى أول سطر فى الرواية يقول على لسان الحاج إمام ، الذى لم ينتبـه إلى أن صديقه الشيخ مصطفى يصلى داخل دكانه : « السلام عليكم يا أبا درش » ، ثم يمضى على مدى ثلاث صفحات يصف دكان الشيخ مصطفى ، ويتحدث عن الحاج إمام ، وكيف كان يمر يده على لحيته ويتمتم بآيات القرآن ، « ومن فترة الى أخرى كان يقبل عليه عارفو فضله فيلثمون يده ويسألونه

الدعاء • • على أن آخرين من شياطين الحى اتخذوا من عمامته هدفا لنكات وفكاهات •

— وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته • •

ها قد جاء رد التحية ، وبرز بائع السحر فجلس الى صاحبه » •

فبينما نكون مشغولين مع الحاج إمام بلحيته وتمتماته وشياطين الحى الذين يعابثونه إذا بنا ، مثله ، نفاجأ برد السلام الذى ألقـاه هو من قبل نحو أربع صفحات ، فينقلنا ذلك من جو الى جو • وهذا ينشط القارىء ويوقظ فكره ويشده الى القصة ، وهو عنصر من عناصر التشويق •

وقد زاوج الكاتب أحيانا بين الحوار الداخلى والحوار الخارجى، فكان يتحرك بذلك على مستويين ، مما من شأنه أن يلقى ضوءا على الموقف أكثر • لقد خرج رمزى يودع حواء ، وجرهما الكلام ، ورغبت هى أن تصطحبه الى بيتها • « وكانت حواء تشترك فى الحديث بأكثر العبارات وعقلها فى تفكير آخر •• ماذا عساها تصنع حين يصـلان البيت ، وسيصلانه بعد دقائق ؟ أتترك الفرصة الذهبية تفلت بهـذه السرعة ؟ كلا •• كلا •• سوف تدعوه الى دارها ، وتلح اذا اقتضى الحـال » •

انه هناك ، وهى هنا • • انه يتحدث عن الفلاحين وكيف نهره أبوه لتعاطفه معهم ، بينما هى تفكر فى حبها له وكيف تستطيع أن تستبقيه معها أطول فترة ممكنة •

« — وتصورى أن فيه قرى لو جمعت كل عندها تجديه لا يتجاوز جنيه واحـد •

— هذا بؤس » • لكن بؤسها هى كان أشد وأعظم ، ولذلك فقد « مرت خاطرها مقارنة بين البيتين ، وبين الأهلين ، ولأول مرة فى حياتها تبينت أن جدتها يجب أن تكون أحسن مما هى عليه مظهرا • •

والحـــاج امام • • أواه لو دخلا وكان بقميصه وسرواله يتوضأ فى صحن الدار » •

ان من المضحك المبكى معا أن يتحرك كلام رمزى فى دائرة أرحب من الدائرة الذاتية التى تحصر حواء نفسها فيها ، هى الجادة المثالية التى ضحت بهنائها فى سبيل خدمة المجتمع ، والآن جاء الوقت الذى وجدت أن ذلك لا يغنى عن حاجتها الذاتية فتيلا ، فإن لهــا قلبــا متعطشا للحب ، ومن حقها أن يكون هناك من يهتم بها من الرجال •
« — تجديش فى الدنيا أعجب من كون الغلابة دول ما يناموش فى أودة مبنية بالطوب الدبش الا اذا ماتوا •
— ملاحظـــة مدهشـــة » •

ولكنهــا كانت فى دنيا أخرى • • لسانها معه ، غير أن فكرها ومشاعرها وخيالها كانت فى البيت : أيليق باستقباله ؟ أتستطيع أن تأخذه معها الى هناك ؟ « وكادت تعدل عما اعتزمت ، ولكن قلبهــا تشبث بالفرصة السانحة • • سوف تجلس اليه على انفراد ، يتحدثان بكامل الحرية • • • إلخ » (ص ٧٥ — ٧٦) •

ومن الوسائل الفنية التى استخدمها الكاتب ما يشبه المعـــادل الموضوعى ، فحواء تتعذب عذابا بالغا ، وهى لا تدرى الحكمة من وراء ذلك ، وتستغرب كيف يعذبها الله وهى النقيـــة الطاهرة التى بذلت كل ما فى وسعها لإرضائه وإرضاء ضميرها • وهنا تسمع حواء الحاج إمام ونجية يتذكران قصة سيدنا موسى والخضر عليهما السلام حين خفيت على موسى الحكمة من وراء تصرفات الخضر الغريبة حتى وضحها له الأخير فى النهاية • « وهمت بأن تصيح فى وجه الحـــاج المتحمس : إذا كان موسى وهو نبى ، عجز عن معرفة إرادة الله فيما رأى بعينه فقط • • ولم يستطع عليه صبرا فكيف بها هى • • وهى ليست من النبوة فى شىء • • وقـــد أجرى الله عليهـــا إرادة غامضة حطمتها تحطيما • • من لها بخضر آخر يجلو لها الحكمة ويحل لها اللغز •• ومن يلومها إذا لم تستطع عليـــه صبرا ؟ » (ص ١٥٥)

على أن المحزن أن الحاج إمام ونجية كانا مسرورين بتذكر هذه الحكاية التى أثارت عقارب العذاب واليأس فى نفس حواء • • فأى تناقض !

ان التناقض وسيلة أخرى من الوسائل الفنية التى استخدمها الكاتب فى قصته هذه ببراعة فائقة ، ففى أشـــد المواقف هولا وألمـــا نجده يبذر بذور التهكم والسخرية اللذين ، بدلا من أن يثيرا فى نفس القارىء شعور الاستسماح ، يملآن نفسه بالغيظ من الحياة ، تلك التى ، وهى ماضية فى طريقها ، تسحق قلوبنا تحت أقدامهـــا غير مبالية بصرخاتنا وعذاباتنا •

« ولكنها ــ أى حواء ــ فى طرفة عين اجترعت ما فى الزجاجة كله • وبينما كانت الجدة تداعب « سرورا » (أى عفريتها) فى أحلامها،

وبينما كان الحاج يصمم على أن يطلب من حواء ثمن قفطان جديد له بمناسبة شفائها ، وبينما كانت نجية تعانق طيف ابن الجزار ، كانت حواء مستلقية على سريرها فى هيئة العروس تلفظ أنفاسها الأخيرة ، وفى أذنيها صوت المغنيات ينشدن لرمزى وعروسه أنشودة الزفاف » •

وبهـــذا تنتهى القصة ، وكل يغنى على ليلاه •

عصفور من الشرق

ط • مكتبة الآداب

ظهرت « عصفور من الشرق » أول مرة سنة ثمان وثلاثين وتسعمائة وألف • وهى تصور حياة توفيق الحكيم فى فرنسا حين سافر إليها للحصول على الدكتوراه فى القانون ولكنه لم يتمكن من ذلك، إذ شغلته اهتماماته الأدبية والفنية ، وتوجيه معظم وقته لمتابعة مذاهب الأدب والفكر فى عصوره المختلفة •

والفترة التى يصورها الحكيم فى هذه القصة هى فترة ما بين الحربين العالميتين ، ونرى فيها ما كانت تعانيه أوربا من أزمة اقتصادية ظهر أثرها فى حياة العمال (كما يتضح من حديث أندريه ووالديه عن غلاء المعيشة والإرهاق الذى يعانيه العمال فى المصانع من قلة الأجور مع زيادة ساعات العمل) • وكذلك نرى اهتمام المثقفين بظهور النازية والفاشية ، وتخوفهم من عواقبهما ، وتشاؤم بعضهم لما ينتظر أوربا من مستقبل عقيم لن تستطيع مذاهبها الفلسفية والسياسية أن تجنبها إياها ، لأنها مذاهب عوراء تنظر إلى الحياة الإنسانية بعين واحدة ، فلا ترى فيها إلا جانبا واحدا ، وبذلك يتمزق الإنسان فى يديها ، ويتنكر لأحد شطريه ، فتكون الطامة الكبرى • (يمكن للقارىء أن يتابع هذا فى الحوار بين محسن وإيفان فى الفصول الأخيرة من القصة) •

وقد أدار الحكيم قصته حول موضوع التقاء الشرق العربى بالحضارة الغربية فى العصر الحديث ، وما الذى يمكن أن يفيده كلاهما من الآخر ؟ ولابد قبلا أن نشير إلى أن الحضارة الإنسانية إنما هى كمصباح ينتقل من يد إلى يد ، وكل يد تضيف إليه زيتا جديدا يعوضه عما نقص ، كى يظل ضوؤه ساطعا متوهجا •

ونحن لو تتبعنا التاريخ البشرى لوجدنا مصداق هذه الحقيقة، فقد

بزغ فجر الحضارة هنا فى الشرق العربى ، فى مصر وبابل وبلاد الفينيقيين ، وتسلمت المصباح بلاد الإغريق فالرومان ، ليعود العرب فيتسلموه مرة أخرى بعد طلوع شمس الإسلام ، ويظل قرونا طويلة فى أيديهم ، فى الوقت الذى ران على أوربا فيه ظلام داج ساد فيه الجهل ، وانتشرت فيه الأمراض والقذارة ، وتمكنت أسباب التخلف .

ثم قيض الله أن تتلقف أوربا فى العصر الحديث المصباح الحضارى ، وتتقوى علميا وعسكريا ، مما مكنها أن تغزو كثيرا من بلاد العالم ، منها معظم بلادنا ، وتنهب ثرواتها ، وتحاول أن تبقى على ما نحن فيه من تخلف ، كى تظل السيد المسيطر ، وتفوز وحدها باللبن والعسل .

غير أن أوربا مهما بلغت سطوتها وقوى نفوذها ، فإنها لن تستطيع أن تظل فى هذا الوضع ، فالحياة متحركة لا تتوقف ، وقوانين الكون ، والحضارية منها بخاصة ، لا يمكن لمجموعة من البشر أن تقبض على أزمتها وتسيرها لصالحها وحدها ، فهذه القوانين فى يد رب البشر جميعا ، والله سبحانه ليس أوربيا ، كما أنه ليس مصريا ولا صينيا أو روسيا مثلا ، إنما هو مع الحق والرقى والتقدم ، ويعمل ضد الاستبداد والأنانية والانحلال ، وتظل يده فى يد من يدفعون الحضارة إلى الأمام فى صالح البشرية جمعاء ، فإذا رأى منهم تعاليا وقسوة وأنانية وانحلالا نفض يده من يدهم ، ومدها ليقيل عثار مجموعة بشرية أخرى تكون مستعدة أن تنقى الحضارة الإنسانية من انحرافاتها وتجدد لها فضائلها .

ونحن نشهد اليوم فى شرقنا العربى ، وبلاد المسلمين عموما ، مدا حضاريا . إنه مازال ينقل خطواته الأولى ، ولكن الزمن بمشيئة الله فى صالحنا بشرط أن نعمل بلا توان وأن نفتح أبصارنا جيدا لما ينبغى أن نتعلمه من حضارة الغرب ، وأن يكون عندنا من الذكاء ما يحمينا من أن نتناول السم ونحن نظنه الدواء .

وقد تناول كثير من المفكرين المسلمين فى العصر الحديث هذه

القضية ، وفى « عصفور من الشرق » نجد أندريه (وهو وسوزى صديقة محسن يمثلان الحضارة الأوربية) يسخر من محسن (الذى يرمز فى القصة إلى الشرق العربى) ، ويعيب عليه أنه رجل خيالى حالم ، وأن عليه ، إذا أراد أن ينجح فى حياته ، أن يعطى اهتمامه كله الواقع • والواقع عنده هو الواقع المــادى • حتى عاطفة الحب ، تلك التى كان يحيطها محسن بهالة قدسية ، كان أندريه ينظر إليهــا نظرة واقعية صرفة ، إذ نصحه بأن يشترى زجاجة عطر « هوبيجان » ويقدمها إلى سوزى ، وهو ضامن أن ذلك سيمهد له الطريق إلى قلبها •

وقد أخذ محسن برأى أندريه ، وبذا الأمر وكأن « محســنا » قد نجح واستطاع أن يكسب قلب سوزى ويوثق علاقته بها • ولكن لا ، فسوزى (وهى رمز إلى أوربا) فتاة أنانية تعبد أهواءها المتقلبة ، ولا تحس لمحسن بحب حقيقى ، إنما هى الأنانية التى سولت لها أن تلعب به زمنا حتى يعود إليها عشيقها هنرى ، الذى كان قد هجرها • فهى ترى أن محسنا قد أدى دوره ولم يعد هناك من مبرر لاستمرار علاقتها به ، فتهجره وتطعنه غير شاعرة بذرة من عطف عليه ، فإذا ما أرسل إليها خطابا يبثه لواعجه ويسألها إيضاحا لتصرفها القاسى الغريب ، لم تر بأسا فى أن تنعم عليه باعتذار لا يسمن ولا يغنى من جـــوع •

عند ذلك يفزع محسن (الذى يمثل الشرق) إلى صديقه العامل الروسى إيفان (الواقف فى منتصف الطريق بين الشرق والغرب) ، ويدور بينهما حوار حول الوحى السماوى الذى بزغ نوره فى بــلاد العرب والفلسفات الغربية التى يحاول الأوربيون الاستغناء بها عبثا عن وحى السماء ، ويرى إيفان أن الطريق الحقيقى لسعادة البشر هو الرجوع إلى الدين ، النبع الصافى ، بينما محسن ينبهه إلى أن هناك جوانب مشرقة فى الحضارة الغربية ، وهى العلم والفن الراقى ، فيوافقه إيفان على الموسيقى • أما العلم فإنه يراه قد « استحال قنابل وغازات خانقة ، وطوربيدات ، وغواصات ، ودبابات ، إلى آخر ذلك

الإبداع والتفنن فى وسائل الفتك بأجسام البشر • • • فالعلم الطبيعى فى الغرب كان محوره تحطيم البشرية روحا وجسما ، أما العلم الصرف البعيد عن ضوضاء الآلة ومطامع أصحاب المنافع ، فإن الشرق هو الذى عرفه لذاته كمظهر من مظاهر العبقرية الآدمية المفكرة فى تعطشها لمعرفة الحقيقة العليا ، وهنا كل نبل العلم وسمو غاتيه • • • إلخ » •

وقد أراد محسن أن يبين لإيفان أن الشرق هو أيضا قد تغير ، وأن أوربا قد عكرت ينابيعه الصافية ، وحاولت أن تفسد عليه روحــه وحياته ، وأن تحول أهله إلى قردة يحاكونها بلا فهم ولا إدراك ، ولكنه لم يشأ أن يطعن صديقه فى حلمه الغالى ، وتنتهى القصة وإيفان يحتضر فيتحامل على نفسه ويقول فى صوت لا يكاد يسمع :

ـ اذهب أنت يا صديقى • • إلى هناك • • إلى النبع • • واحمل ذكراى وحدها معك • • • وداعا • • • » •

فما الذى يريد توفيق الحكيم أن يقوله ؟ إن الحضارة الغربية يمتزج فيها الحسن بالقبيح ، إنها لم تعد تهتم بالسماء والجنة والنــار مما أشاع فى نفوس الأوربيين الملل والقلق • إنها قد مزقت الإنسان واستبعدت منه روحه ، وإن كانت قــد أبقت على عقله ووجــدانه ، مما ملأ قلوبهم قسوة وأحقادا ، وجعلهم ينصارعون على المــال تصارعا رهيبا : رأسماليون يعتصرون العمال ، وعمال يحقدون على أصحاب المصانع ، وكلا الفريقين ينظر إلى الآخر شزرا ويتربص به • ونازية وفاشية وشيــوعية وديمقراطية تتصادم فيما بينهــا على السيطرة والنفوذ ، فتلوح نذر الحرب العالمية فى الأفق • إن هذا كله صحيح لا شك فيه ، ولكن بجانبه التقدم العلمى وموسيقى بيتهوفن وهاندل وموزار ، وتصوير مايكل أنجلو ورمبرانت ، وأدب دانتى • وهــذه فى مجملها جوانب طيبة لا يمكن الغض من قيمتها بل لابد من الأخذ بها وترقية الحياة عن طريقها ، بعد تصفيتها مما فيها من شوائب •

إن رأى الحكيم واضح • إنه يرى أن على الشرق أن يكف عن المحاكاة العمياء لأوربا فى كل ما تعمل وتقول ، وأنه لابد من اليقظــة

والاختيار ، ففلسفات أوربا ومذاهبها السياسية مرفوضة ، وقيمها الأخلاقية مرفوضة ، لكن ينبغى أن نحصل علمها وأن نتعرف إلى فنونها الباقية على الزمن ، المتمثلة فى أعمال فنانيها العظام .

لقد سبق أن تناول الشيخ رفاعة الطهطاوى ، بعد رحلته إلى فرنسا وعودته منها ، هذه القضية ، وكان رأيه أننا على المستوى الروحى لا نحتاج إلى شىء من أوربا ، لا بل نتفوق عليها فى هذا المجال بلا جدال ، ذلك أن عندنا الإسلام ، وهو حسبنا وكفايتنا ، أما على المستوى المادى فلا شك أننا متخلفون ، وهذا التخلف طارىء ، بمعنى أن الحضارة الإسلامية أيام أن كانت مزهرة كانت مكتملة الجوانب ، ولم نكن نعرف هذا التخلف فى نواحى الحياة المادية . وقد كانت نظرة رفاعة الطهطاوى عميقة فى رؤيته دورة الحضارة وأن الأيام دول بين الأمم والشعوب .

ويلاحظ أن رفاعة الطهطاوى يتفق مع توفيق الحكيم فى تفضيله الوحى السماوى على الفلسفات البشرية ، إذ يقول عن الفرنسيين إن من عقائدهم القبيحة تفضيلهم الفلاسفة على الأنبياء ، وإنكار بعضهم القضاء والقدر ، وإنكار خوارق العادات . لكنه لم يتحدث عن حاجتنا إلى التعرف إلى فنون الغرب وآدابه .

أما الإمام محمد عبده فقد عاب على المتفرنجين الذين يقلدون الأوربيين تقليد القرود ، وبين خطرهم إذ هم منافذ يتطرق الأعداء منها إلى البلاد ، وطلائع لجيوش الغالبين وأرباب الغارات ، يمهدون لهم السبيل ، ويفتحون لهم الأبواب ويمكنون سلطانهم ، لأنهم يرون أنفسهم وبلادهم أقل من بلاد المستعمرين .

ومن الواضح أن موقف إيفان الرافض للحضارة الغربية ، ورغبته الملحة فى أن يرحل إلى الشرق حيث هبط الوحى السماوى ، وهو النبع الصافى الذى تلقى فيه النفس الإنسانية شفاء من ظمئها المحرق ، يعد مصداقا لما توقعه الأستاذ الإمام من انتشار الإسلام بين الأوربيين بعد أن يكفروا بحضارتهم الشائهة .

وكان الأستاذ الإمام يرى أن رجوع المسلمين إلى دينهم فى نقائه إنما يتم عن طريق الشعوب لا الحكومات ، ذلك أنه جرب السياسة ، ثم نفض يده منها يأسا من جدوى الإصلاح عن طريقها . إن التعليم ونشر الثقافة تدريجيا هما السبيل إليه . لقد كان الأستاذ الإمام يعمل على أن يفك عن العقل الإسلامى القيود التى كبلته عبر عصور التخلف .

فإذا ما انتقلنا إلى العقاد ، رحمه الله ، وجدناه مهتما بالدفاع عن الإيمان بعالم الغيب « الله — الملائكة — الجنة والنار » فى وجه الفكر المادى الواغل من الغرب ، وهو يرى أن الإسلام قد أقام توازنا عجيبا وفريدا بين الجسد والروح ، وأنه يدعو إلى التفكير بجعله فريضة على المسلمين ، وأن له نظمه المميزة فى السياسة والاقتصاد ، وهى تمتاز على النظم الأخرى ، ففيها ما فى هذه النظم من محاسن ، ولكنها تخلو مما يؤخذ عليها من قصور وانحراف ، والسبب واضح ، فالنظم الإسلامية من عند الله ، الذى لا يمكن أن يخطىء ، بينما نظم الغرب من وضع البشر . لكنه يرى ألا بد من التفرقة فى النظم الإسلامية بين الجوهر والعرض ، فالعرض ، وهو الشكل الذى يتخذه النظام السياسى أو الاقتصادى الإسلامى ، قد يتغير من عصر إلى عصر ، ولا بأس فى ذلك ما دام الجوهر باقيا . وذلك يؤدى بنا إلى الكلام عما يمكن أن نفيده من الغرب فى هذا المجال ، فلا غضاضة فى نقل الشكل الأوربى مع تفريغه من مضمونه ، فصناديق الانتخابات ومجالس النواب واشتراك الدولة مع الأفراد فى ملكية وسائل الإنتاج مثلا ، كل ذلك ليس هناك مانع من اقتباسه إذا كانت الحاجة تدعو إليه ، مع إعطائه مضمونا إسلاميا ، وهذا المضمون هو ما يسميه العقاد « الجوهر » ، الذى لا يتغير مع تغير الشكل .

أما الدكتور زكى نجيب محمود فإنه انتهى أخيرا إلى أن الغرب قد فشل فى أن يقيم لقاء بين العلم والإنسان ، أو بين العلم والمال والقوة من جهة ، والقيم الخلقية والجمالية من جهة أخرى ، وأن الفكر

العربى يستطيع أن يسد هذا النقص ، لأنه يقيم ثنائية بين السماء والأرض ، وبين الفن والطبيعة ، وبين الوجدان والعلم • لكنه يمضى قائلا إن الفكر العربى بحاجة إلى تجديد ، وهذا التجديد يقوم على إطار من تراثنا الإسلامى ، ومضمون من حياتنا العصرية ، فإذا قارنا بينه وبين ما يقــوله العقاد وجدنا أنهما متفقان فى أن الفكر العربى الإسلامى يمتاز على الفكر الغربى بتكامله وعــدم إغفاله واحدا من جانبى الشخصية الإنسانية : الجسد والروح ، غير أنهما عند هذه النقطة يفترقان ، فالعقاد يرى الإبقاء على المضمون الإسلامى ، أما الإطار فلا مانع من تغييره واقتباسه من معطيات العصر ما دامت الحاجة تدعو إلى ذلك ، بخلاف الدكتور زكى نجيب الذى يرى أن الإطار يبقى ، ويتغير المضمون •

ولتوضيح الفرق بين الرأيين نأخذ نظام الإسلام السياسى ، فجوهره ، عند العقاد ، يقوم على أربعة أسس هى : « ١ » المسئولية الفردية • « ٢ » عموم الحقوق وتساويها بين الناس • « ٣ » وجوب الشورى على ولاة الأمور • « ٤ » التضامن بين الرعية على اختلاف الطوائف والطبقات • أما كيف يكون تطبيق هذه المبادىء ، فهــذا هو الشكل الذى يمكن أن يتغير حسب الظروف ، والمهــم فيه أن يكون ملائما لجوهر النظام السياسى فى الإسلام المتمثل فى الأسس الأربعة المذكورة ، بحيث لا يعوقها عن أن تكون حقيقة واقعة يحسها الناس فى حياتهم •

أما الدكتــور زكى نجيب محمود فيرى أن الفضيلة والعــدالة والحرية والكرامة مثلا ألفاظ أو إطارات لابد من الإبقاء عليها ، لكن مضمونها سيختلف باختلاف الأحوال • ولا شك أن هذا الكلام غريب ، لأن كل إنسان سيدعى أنه متمسك بالفضيلة والعدالة والحرية والكرامة ما دامت معانى هذه الألفاظ غير مضبوطة • المهم هو المعنى • فلنحدد المضمون أولا ، أما الشكل فلا بأس أن يختلف من عصر أو من مكان إلى آخر ، بشرط أن يلائم المضمون ويكفل تحقيقه •

وبعد ، فإن الغرب يريد أن يبتلعنا ، ويغيبنا فى جوفه سواء أكان

هذا الغرب شيوعيا أم رأسماليا ، فلا نرى النور بعد ذلك أبدا ، وذلك حتى تظل له السيادة فى الأرض لا يطاوله مطاول . وقد كان لموقف الغرب العدائى منا ردود فعل مختلفة ، ففريق كان يرى أن ننغلق على ذاتنا انغلاقا تاما ، لا نأخذ منه شيئا ، مخافة أن يلتهمنا . وقد كان هذا الفريق محقا فى مخاوفه ، غير أنه أخطأ الطريق لأن الغرب لم يكن ليدعنا فى هذه الحالة ، فقد كان وما زال مصمما على أن « يأكلنا » . وقد اختفى هذا الرأى الآن تقريبا .

وفريق آخر يرى أننا إذا أردنا أن ننفض عن أنفسنا غبار التخلف ، وننهض ، ونتقدم فلا بد من الأخذ بالحضارة الغربية كاملة ، قلبا وقالبا . وهذا الفريق يغفل أو يتغافل عن حقيقة هامة ، هى أن هذا الموقف سيمحو شخصيتنا العربية الإسلامية ويذيبنا فى الكيان الغربى . إن عاقبة هذا الموقف هى فناؤنا .

من هنا كان لابد أن تكون هناك وجهة نظر ثالثة تتسم بالتبصر والتأنى والحفاظ على مقومات شخصيتنا ، وهى التى عرضنا لآراء بعض أصحابها . ووجهة النظر هذه تقوم على فرز عناصر الحضارة الغربية ، فما نحتاجه منها أخذناه ، وما كان فيه خطر على حياتنا نبذناه .

وبعد فهذه القصة تقع فى حوالى مائتين وعشر صفحات من القطع المتوسط . وقد طبعت عدة مرات ، أولاها سنة ١٩٣٨ ، وأخرها أواخر عام ١٩٧٤ م . كذلك قد ترجمت إلى أكثر من لغة أوربية .

وموضوع هذه القصة هو التقاء الشرق بالغرب فى العصر الحديث ، وكيف يفيد كلاهما من الآخر . وقد استطاع الحكيم أن يتناول هذا الموضوع تناولا فنيا جيدا ، بعيدا عن جفاف الفكر المجرد ، وكذلك عن تسيب العاطفة المتحمسة .

لقد وضع توفيق الحكيم بطل القصة محسنا فى وجه الحضارة الأوربية بنواحيها المختلفة : فى البيت والأسرة ، وفى الارتباط العاطفى والحب ، وفى الفن والفكر ... إلخ ، وصور لنا مواقفه فى هذه

الأوضاع المختلفة ، وردود فعله تلقاء مظاهر هذه الحضارة وروحها ، ورأيه فيما ينبغى أن ننبـــذه ، نحن الشرقيين ، منها ، وما يجب أن نستبقيه ونفيد منه .

إن محسنا فى هــذه القصة رمز على حضارة الشرق ، وصديقه أندريه حين يحاوره فإنما يتحدث إليه على هذا الأساس . بل إن عنوان القصة ليبرز لنا هذه الحقيقة بوضوح، فإنه يشير إلى «عصفور» من الشرق ، لا عصفور بعينــه ، وإنما أى عصفــور ، والمهــم أنه « شرقى » . وهذا يجرنا إلى متابعة بقية الشخصيات الرئيسية فى القصة ومعرفة ما ترمز إليه .

إن أندريه و سوزى يرمزان معا إلى الحضارة الأوربية : الأول يرمز إلى عقلها ، والثانية إلى قلبها وعواطفها . أما إيفان فهو يرمز إلى إفلاس هذه الحضارة وفشلها الذريع فى أن تحقق للإنسان راحــة قلبه وسكينة روحه ، لأنها حضارة عوراء ، غنية بالعلم المادى ، ولكنها فقيرة فى الدين والإيمان ، وبالتالى فهى محرومة مما يقدمه الإيمان من سعادة واطمئنان .

ومحسن ، الذى يمثل الشرق ، طالب فقــير ، متعلق بالخيــال والروحانيات ، ولا يشغله الطعام الكثير . وهو ، فى نظــر أندريه ، لا يعرف كيف يعيش فى الواقع ، ويجهل الطرق العملية المباشرة .

ومنذ الصفحات الأولى تبتدىء هــذه الصفات تتكشف لنــا ، فإن أندريه يلتقى بصديقه محسن عرضا فى ميدان الكوميدى فرانسيز وهو واقف يتأمل تمثال الشاعر دى موسيه غير عابىء بهطول المطر ، ويلوك فى فمه بلحات من العجوة ، فيصيح به :

— تأكل بلحــا ؟

— نعم ، وفى شوارع باريس .

— آه ، أيها العصفور القادم من الشرق :

— فى مصر نسميه « عجوة » ، هذا النوع من البلح . إنى أتخيل نفسى

الآن فى ميـــدان المسجد بحى السيدة زينب : وأتخيـــل هـــذه النافورة •• ذلك « السبيل » بنوافذه ذات القضبان النحاسية •••

— كفى تخيلا ، تعال • • لقد سكن المطر • •

— إلى أين ؟

فلم يجب أندريه • • • وأخذ ينظر إلى ملابس الفتى ويتأمله من قبعته السوداء ومعطفه الأسود ، ورباط عنقه الأسود إلى حذائه الأسود ، ثم قال :

— عظيـــم جـــدا •

— ما هو العظيـــم جـــدا ؟ ؟

— إنك الآن خير من يصلح للذهاب • •

— إلى فاتنتى الجميلة • • •

— بلى إلى المدافن •• هلم معى لتشييع جنازة زوج بنت مدام شارل، إن عليك « طقم » حداد كامل • لكأنى بك دائما على أتم استعداد لمثـــل هذه الحالات ! إنه ليسرني أن أصحب مثلك إلى هذه النزهة القصيرة !

— النزهـــة !

إن أندريه ، هنا ، يسخر من « تخيلات » محسن ، ولا يريد أن يصغى إليها ، وهو يسمى الذهاب للتعزية « نزهة ! » ، فليس الموت عنده ذلك الجلال الذى يحسه محسن تجاهه • وحينما يدخل محسن الكنيسة للتعزية « خيل إليه أنه باجتيازه العتبة قد ترك الأرض وارتقى إلى جو آخر ، له عبيره ولـــه نوره • هنـــا أيضا عين الخشوع وعين الشعور الذى كان يهز نفســـه كلما دخل فى القـــاهرة مسجد السيدة زينب • هنا أيضا عين السكون ، وعين الظلام فى الأركان ، وعين النور الضئيل الهائم كالأرواح فى جو المكان ! إنبيت الله هو بيت الله فى كل زمان ومكان » • أما أندريه فإنه حين يعاتبه محسن بقوله :

« — آه إنى لن أغفر لك هذا التهاون منك ، إنك كنت تعرف أنى داخل هذا الحرم المقدس ، ولا تقول لى حتى أعد نفسى • • • • » •

يسخر منه ، ويبتسم قائلا فى دهشة وعجب !

« — أيها العصفور من الشرق ! تعد نفسك لدخول الكنيسة ! ما معنى هذا ؟ إنا ندخلها كما ندخل القهوة • أى فرق ؟ هناك محل عام ، وهنا محل عام • هناك الأرغن ، وهنا الأوركستر • • • » •

وهذه بالطبع مغالطة ، لأن أندريه فى مقارنته هذه بين الكنيسة والمقهى يقف عند حدود الظواهر لا يتخطاها ، بل إنه يقف عند بعض هذه الظواهر ، ولا يعدوها إلى غيرها • إن بين الكنيسة والمقهى بعض المشابهة الظاهرية ، وهى التى ذكرها ، لكن هناك اختلافات أخرى كثيرة فى المظهر والجوهر أغفلها أندريه أو تغافل عنها ، فإنى لا أظن أن الملحد ذاته لو دخل مسجدا مثلا أثناء الصلاة يستطيع أن يعبر بهذا الموقف دون أن تهتز روحه ولو مؤقتا • ومن هنا نفهم لماذا أعرض محسن عن أندريه ، مستنكرا ! « لم يلتفت إليـــه محسن ، وهمس كالمخاطب لنفســـــه :

— بل هناك السماء ! وليس من السهل على النفس الصعود فى كل لحظـــة • • إنه لمجهـــــود ! فلم يبد على الفرنسى أنه فهـــــم عن محسن • ولم يكلف نفسه عناء سؤاله له ، ورفع كأسه وجرع جرعة أخرى ، ثم أشار بطرف عينه إلى أمريكية حسناء جالسة مع أسرتها على مقربة منهمـــا ••• إلخ » • وحتى فى الحب يختلف الموقفـــان : موقف محسن وموقف أندريه • فمحسن يفلسف خفقة القلب ، ويجعلها هى محور السعادة فى الحب: «إن خفقة القلب التى كانت تهز كل كيان سليم كلما خطف بصره خيال امرأة خلف المشربية ، وذلـــك الصبر الطويل على القهوة فى انتظار هذا الخيال هو كل جمال الحب » ، أما أندريه ، فإنه يوصيه باتخاذ الطرق العملية المباشرة ، واطراح الخيال، ونبذ التلذذ بالانتظار ، فالمرأة عنده سلعة ، ويمكنك أن تحصـــل عليها إذا دفعت الثمن •

« — إنك رجل خيالى ، وهذه مصيبتك .

قالها أندريه وهو ينظر إلى جرمين ، فأمنت على قوله برأسها ، وأضافت :

— من غير شك . لا سبب عندى لفشل محسن غير أنه خيالى أكثر مما ينبغى ، والمرأة لا تقتنص بالخيال ، بل بالحقيقة .

فلم يعترض محسن ، وقال فى إذعان :

— وأين هذه الحقيقة ؟ امنحانى هذه الحقيقة التى أكسب بها عطف المـــرأة !

فقالت جرمين :

— أتريد أن تعرف أين تجد هذه الحقيقة ؟

— نعم أخبرينى أين هى ، وأنا لا أنسى لك أبدا هذا الجميل .

— إنها تشترى بالثمن ؟

— كم الثمن ؟ كل حياتى فيما أعتقد .

— بل عشرون فرنكا فقـــط .

— أتمزحين ؟

— بل أقول جدا . عشرون فرنكا فقط تشترى بها فى حانوت شارع « هوسمان » زجاجة عطـــر « هوبيجان » صغيرة ، وتقـــدمها إلى صاحبتك فى الصباح .. هذه هى كل الحقيقة ، أفهمت ؟

فحملق محسن فى الفضاء ، كأنما قد كشف عنه حجاب ، ثم التفت إلى جرمين وقال :

— أحقـــا تقوليـــــن ؟

فابتسمت جرمين وقالت فى صوت المتعجب :

— يدهشنى أن فتى ذكيا مثلك يجهل هذا .

— قارورة « هوبيجان » فقط ! ثمنهـا عشرون فرنكا ! إنك تبالغين يا سيدتي ! إنها لجديرة أن أضع تحت شباكها قلبي كله ! » .

إننا نلمح على وجه محسن الدهشة البالغة . — إنه لا يكاد يصدق أن ثمن المرأة سهل وقليل إلى هذا الحد . ولقد استلزم الأمر وقتا طويلا حتى استطاع أخيرا أن يدرك هذه (الحقيقة) : أن ثمن المرأة لن يكلفه حياته أو قلبه ، وأنه ليس أكثر من عشرين فرنكا فقط . ولعل النزعة الواقعية العملية المباشرة هي التي أملت على جرمين أن تعطيه مواصفات الهدية على هذا الوجه المحدد الدقيق : زجاجة صغيرة من عطر « هوبيجان » ، من شارع « هوسمان » ، يقدمها إلى صاحبته في الصباح . إن أندريه (وهو عقل أوربا) قد أدار للدين ظهره ، وليس الحب عنده إلا سلعة تشترى بثمن . ويلاحظ أن زوجته ، وهي المرأة ، توافقه تماما على هـذا . أمـا سوزى (وهي قلب أوربا وعواطفها) فإنها تتخذ محسنا ملهاة تزجي بها وقتهـا عندما وقعت القطيعة بينها وبين رئيسها في العمل (هنرى) ، بينما محسن غارق في هيامه وأوهامه ، يظن أنها تحبه كما يحبهـا . ولذلك كان وقـع الصدمة على قلبه عنيفا ، بلغ عذابها منه القرار . لقد أذلته سـوزى أيما إذلال . لقد كان ينبغي له ألا ينخدع بما أبدته له من ود غير حقيقي . لقد أعطته ابتساماتها ، واستمعت إلى غزله الذى أطرى به جمالها ، وتركته يشطح في أوهامه السعيدة ، في مقابل العطر الذى آهداه إليها ، والطعام الذى قدمه لها ، والنزهات التي كان ينفق فيها عليها . لكن لمـا جد الجد تنكرت له في قسوة ، ومزقت هذه الأواصر الواهية ، ومزقت معها قلبه دون أن يختلج فيها عضو ، وإن عادت فاعتذرت إليه اعتذارا باهتا لا يطفيء لوعة ولا يخفف ألمـا ، اعتذارا من طرف اللسان .

« نعم ، لست أنكر أني كامرأة تحب بكل جوارحها ، قد كنت حقا « أنانية » . إني فكرت بالفعل ذات يوم في أمر تصرفاتي ، وتنبهت إلى ما فيها من ضرر وشر ، ولكني مع ذلك أقدمت على هذا الشر ، آملة أنك لن تعجز عن الانفصال عني . . . . نعم ، أرجو أن تثـق

كل الثقة أنى عندما فكرت فى كل هذا لم يخطر لى قط أن الأمر سيصل بك إلى مثل هذا اليأس ٠

صدقنى إنى محزونة حقا لهذه النتيجة ٠ وإنى من أعماق قلبى أبدى لك شـديد أسفى ٠ لـكن ما عساى أستطيع أن أفعـل لأنال الصفح ؟ » ثم تختتم الخطاب القصير جدا الذى ردت به على رسالته الطويلة الملتاعة بهذه العبـارة : « وبعـد ، أتقبل منى أن أمد يدى وأصافحك ؟ » وهى نفس اليد التى طعنته بها ٠

إنه نفس الوجه الذى طلعت به أوربا علينا فى بلادنا : الملامح هى الملامح ، والابتسامة هى الابتسامة ٠ وهى أيضا نفس اليد : تلك التى تطعننا فى مقاتلنا ، ثم يمدها صاحبها إلينا ويريدنا أن نصافحها وننسى أنها الأنانية ٠ على أن محسنا لابد أن يتحمل نصيبه من تبعـة هذا ٠ لقد وثق « بالطرق العملية المباشرة » ، وأخذ بوجهة نظر أندريه بعد أن كان يرتاب فيه ، وهذه هى النتيجة ٠

على أن هناك إيفان ، ذلك العامل الذى يقع فى منزلة بين المنزلتين، فلا هو كافر كأندريه ، ولا الإيمان قد استطاع بعد أن يستولى على كل كيانه ٠ ربما كان لديه اقتناع عقلى بالدين ، ومن المؤكد أنه يملك الرغبة فى أن يرسو على شاطئ الإيمان ، لكنها رغبة عقلية لا يتحمس لها قلبه ، وهو يعجب كيف تحول محسن إلى هذا الاهتمام الشديد « بالواقع » والطرق « العملية » المباشرة ٠

« ـــ يا مسيو إيفان ! إنى لست سعيدا ، ولعلك أنت أيضا كذلك ٠ إن سر تعاستنا هو أننا نعيش فى هذه الحجرات المغلقة ٠ ٠ إننا نجهل الواقـع وطرائقه المباشرة ٠ لا شئ يكتسب بالخيال فى هـذه الدنيا ٠ ٠ ٠ فهز الروسى رأسه ، وابتسم ابتسامة ساخرة وقال :

ـــ من علمك هذا الكلام أيها الشرقى ؟

ـــ هى البداهة ، ولكن أعيننا هى التى لا ترى ٠

ـــ لا ، لست أصدقك ٠ ذلك كلام لا ينبغى أن يقوله مثلك ٠

فمر طيف أندريه برأس محسن ، لكنــه لم يقل شيئا ومضى إيفان يقول :

— الواقع والطرق العملية المباشرة ؟ تلك بالضبط كل حيــاة الحيوان . الفاصل الوحيد بين الإنسان والحيوان هو « الخيال » . إن اليوم الذى يستطيع فيه الحيوان أن يحيا دقيقة واحدة خارج عالم الواقع والمــادة ، اليوم الذى يلجأ فيه الحيوان إلى طرق معنوية غير مباشرة للوصول إلى غايته ، اليوم الذى يستطيع فيه الحيوان أن يمضى الليل « يحلم » فى غايته المقمرة بدلا من مطاردة الفريسة ، هذا اليوم يكون آخر عهده بالحيوانية . الحلم هو العــالم الذى لا يدخله حيوان . الخيــال هو تاج الســيادة والسمو الذى تميز به الإنسان » . والخيال الذى يقصده إيفان هنا هو المقدرة على التفكير فى عالم الغيب والإيمان به قبل أن يعاين الإنسان فيه شيئا .

وإيفان يقول ذلك بعد كفرانه بالشيوعية فى بلده وإدراكه زيف ما وعدت به العمال واستحالة تحقيق الجنة الأرضية التى حاولت أن تستبدلها بجنة الآخرة فى نفوس أتباعها . كذلك كفر إيفان بالفاشية والنازية ، ولا دينية الغرب عموما . إنه قطع نصف الطريق ، بل ثلثيه ، ولكن بقى أمامه الثلث الأخير . وفى نهاية القصة عندما اعتزم أن يبيع حاجياته ويرحل إلى الشرق مات . ولعل فى هــذا إشارة من توفيق الحكيم إلى أنه لم يحن بعد الوقت الذى يعود فيه الغرب إلى حظيرة الإيمان ، ويروى حياته القاحلة بماء اليقين .

وهناك إلى جانب هذه الشخصيات الرئيسية شخصيات أخرى ثانوية توسع رقعة القصة ، وتضفى عليها الحركة الطبيعية ، مثــل جانو ، وجيزيل ، وأم أندريه وأبيه ، ومسيو دى فيرودى ، ومســيو سيلفان ، وبعض الأمريكان ... إلخ . ولكن هذه الشخصيات الثانوية لم تتلبث طويلا ، وكان مرور أغلبها بالقصة مرورا عابرا .

وقد برع توفيق الحكيم فى تقديم شخصيات قصته ، إذ لم

يقدمها دفعة واحدة بل تم ذلك بالتدرج ، وبطرق متنوعة ، فمرة يلجأ في تقديمها للحوار ، ومرة يلجأ إلى السرد ، وأخرى إلى الوصف • وهو أحيانا يتبع سبيل التشويق ، فيعطينا لمحــة من الشخصية تومض ثم تختفى ، فيستشرف القارىء بقية الملامح ملتذا بمتابعة القصة • هذا كله بينما تأخر تقديم إيفان حتى الفصل الثامن • فمثلا نجد فى الصفحة الرابعة هذا الحوار :

« ــ إنك الآن خير من يصلح للذهاب • •

ــ إلى فاتنتى الجميلة ؟

ــ بل إلى المدافن • • • إلخ » •

ثم يمضى الحوار بعد هذه الإشارة الخــاطفة إلى « الفاتنة الجميلة » • ما اسمها ؟ ما شكلها ؟ أين عملها ؟ هذه الأسئلة وغيرها التى سرعان ما تنبثق فى أذهاننا لا نجد عنها حتى الآن جوابا ، لكننا بعد تسع صفحات كاملة نجد إشارة ثانية إلى لون عينيهــا ، أما اسمها فلا نعرفه إلا بعد ثلاثين صفحة أخرى ، وإن كنا قد عرفنا فى أثناء ذلك شيئا عن طبيعة هذا الحب الذى يفتن قلب محسن •

على أنه يؤخذ على توفيق الحكيــم أنه ترك بعض شخصياته الرئيسية فى منتصف الطريق دون أن نعرف شيئا عن مصيرها ؟ أين ذهب أندريه ؟ وما الذى حدث لجرمين ؟

كذلك فإن مما لا يقبله العقل بسهولة أن يكون عامل كإيفان على هذه الدرجة الراقية جدا من الثقافة والإلمــام بالديانات والفلسفات المختلفة • عامل فقير ومريض بائس مثله وهو فوق ذلك غريب فى باريس قد هاجر من وطنه بعد أن نبا به المقام فى ظل الحكم الشيوعى من الصعب أن يحصل كل هذه الثقافة ، ويكون له هذا الفهــم العميق الدقيــق •

لقد كان يستطيع الحكيم أن يبرز لنا وضع إيفان الخاص حتى يقنعنا به ، لكنه لم يفعل •

كذلك مما يؤخذ على القصة استطالة الحوار فى الفصول الأخيرة بين محسن وإيفان ، وركود حركته من ثم ، حتى ليخال القارىء بعض الأحيان أن إيفان لا يحاور محسنا ، بل يحاضره أو يخطب فيه . لقد فقد الحوار فى تلك الفصول ، أغلب الأحيان ، تلك الرشاقة واللباقة التى كانت الشخصيات تصطنعها كما فى الفصل الحادى عشر مثلا :

« ضحكت الفتاة وقالت :

— أتراه مطمعا عسيرا ؟

— أن أكون مثل هذا الببغاء ؟ لست أطلب شيئا إلا أن أكون مثله بالضبط .

— ولكنك لست فى قفص .

— آه يا سيدتى ! إنى فى قفص لا يراه كل الناس .. فنظرت إليه مليا ثم قالت باسمة :

— إذا كنت حقيقة كذلك ، فأنت تستحق إذن شيئا من ذلك العطف الذى تمنحه الطيور السجينة فى الأقفاص .

فأسرع الفتى يقول فى تضرع :

— ثقى أنى أشد الطيور الأرض استحقاقا لعطفك .

فسألته الفتاة :

— وما نوع العطف الذى تريده منى ؟ إنى بالطبع لا أستطيع أن أقدم قليلا من (القرطم) .

— إنك تستطيعين أن تتناولى معى قليلا من (القرطم) هذا المساء فى مطعم .. فى أى مطعم يروقك .. فضحكت الفتاة ضحكة طويلة رقيقة :

— يا لك من مداعب ماهر !

— أنا ؟ آه ياسيدتى . لأول مرة أسمع من يصفنى بالمهارة فى شىء . شكرا لك »

إننا نحس بطمع محسن فى الفوز باهتمامها يتعاظم شيئا فشيئا ، ونلمح كيف استطاع أن يصل إلى غرضه خطوة فخطوة ، لكن فى مثابرة وملاحقة ، إذ لابد من طرق الحديد وهو ساخن حتى يستطاع تشكيله •

ولا تفوتنا هذه البراعة فى التلاعب بالألفاظ وتبديل معنى الكلام بإحلال كلمة (مع) بدلا من (إلى) ، فيصل إلى هدفه عند ذلك مباشرة :

« — إنى بالطبع لا أستطيع أن (أقدم إليك) قليلا من القرطم !

— إنك تستطيعين أن (تتناولى معى) قليلا من القرطم • » ثم يضيف بعد فترة قصيرة من الصمت : « هذا المساء ، فى مطعم » •

ثم يسكت قليلا ليعاود التقدم والهجوم فيضيف « فى أى مطعم يروقك » ، وكأنها قد رضيت ولم يبق إلا اختيار المطعم • ولم يفت سوزى مهارته فى الحديث ، هذا الذى كان يكتفى بالوقوف أمام شباكها والحملقة فيها كمجنون ، فتضحك وتثنى عليه : « يا لك من مداعب ماهر » • فهذه الحيوية والرشاقة تفتقدان فى الفصول الأخيرة فى غالب الأحيان •

وقد نوع الحكيم فى أسلوب الحكاية ، ما بين سرد بضمير الغائب، ورسائل تبادلها محسن وسوزى • وقد التحمت الرسالتان ببقية عناصر القصة التحاما متينا ، فقد تطورت عبرهما الأحداث ، وظهرت من خلالها جوانب من شخصيتى كاتبيهما ، بحيث إننا بعد فراغنا من قراءتهما نرى القصة قد تقدمت إلى الأمام خطوات •

وقد ربط الحكيم بين بداية قصته ونهايتها إلى جانب الرباط غير المباشر (حيث إن نهاية القصة تعتبر امتدادا لبدايتها وتطورا لها) برباط آخر مباشر ، إذ جعل بينهما تناغما ، فالقصة تبتدىء حزينة (تمثال الشاعر دى موسيه ، والعبارة الحزينة المنقوشة على قاعدته ، وموت بنت مدام شارل ، والذكريات القاهرة الشجية) ، وهى كذلك تنتهى حزينة (الصدمة العاطفية لمحسن ، موت إيفان) • فهذا الربط

المباشر يضيف إلى البناء الفنى للقصة تماسكا ووثاقة ، ويهيىء القارىء نفسيا من حيث لا يشعر لما ستنتهى إليه الأحداث ، فكأن بداية القصة إرهاص بما سيقع آخرا .

ويرتبط بهذا تلك الشاعرية التى تسربل معظم الرواية ، وبخاصة فى مواقف الإحباط والحرمان واليأس :

« وفرغ الفتى من تأمل النافورة ، فغادرها إلى جانب آخر فى الميدان يقوم فيه تمثال الشاعر دى موسيه وهو يستوحى عروس الشعر ، فوقف الفتى ينظر إليه وقد نقش على قاعدته « لا شىء يجعلنا عظماء غير ألم عظيم » ، ثم تطلع إلى وجه الشاعر فألفى قطرات من المطر تتساقط من عينيه كالعبرات ، فتحرك قلبه ، وسكت فمه . . . ثم همس مرددا كالمخاطب لنفسه :

— لا شىء يجعلنا عظماء غير ألم عظيم : نعم . . . ومرت فى رأس الفتى صور من ماض بعيد . . . ثم همس :

— حتى هنا يضا يعرفون هذا . »

إن العبارة كلها تسربلها غلالة من الأسى ، وبالمثل هذه العبارة من خطاب محسن إلى سوزى بعد القطيعة : « وبعد ، فإنى أطلت عليك كثيرا ، وليس من حقى أن أسلبك كل هذا الوقت لتطالعى حماقاتى ، وليس من حقى كذلك أن أنتظر منك ردا على هذا الخطاب الطويل ، فحسبى منك برا وكرما أن تقرئيه فى ساعة فراغ . إنه على أى حال نوع من اللهو ، وهو على كل حال صائر إلى « المدفأة » ، وإن كنت أرى أن « الشتاء » قد انقضى ، فقد ظهرت عندك بشائر الربيع . أمس رأيت على نافذتك آنيه يبسم فيها زهر « الكرز » فى أغصانه الرفيعة الأرجوانية . فذكرت أغنية (سان سانس) .

الربيـــع جـــاء
يحمـــل الرجـــاء
إلى قلوب العشـــاق

ما أعذب هذا الشعر ! هذا الربيع ، على غير أمل الناس فيه ، إنما هو الذى جاء ينتزع الرجاء . . . ومع ذلك فإنى أستقبل بوجهى نسماته العـاطرة ، ولا أرى منـه شيئا كما يفعـل الآخرون . إنى أخشاه » .

إنه قلب كسير ، لم تستطع الفكاهات التى فى القصة أن تجبر كسره ولا أن تجبر كسر قلوبنا نحن أيضا ، فالقصة تصور الصراع بين الشرق والغرب فى عصرنا ، وتشير إلى القسوة العنيفة التى عاملنا بها الغرب ، والمرارة الراسبة فى أعماقنا . وإن علينا أن نثور على ذلك كله ، وبيدنا أن نفعل ، وباستطاعتنا أن ننجح . والمستقبل ، إن شاء الله ، لنـا .

نـــداء المجهـــول

ط • مكتبـة الآداب

قرأت هذه القصة مرة أو مرتين من قبل ، وبرغم هذا فما زالت تحتفظ بقدر كبير من جاذبيتها الأولى • وأظن هـذا مقياسا معقولا لجودة عمل أدبى ما ، فإن من الصعب علىقصة رديئة أو حتى متوسطة الجودة أن تحتفظ بقدرتها على تحريك الفكر والخيال والعواطف بهذا الشكل كل هذه المـدة (إذ إنى قرأتها أول مرة وأنا تلميذ فى المرحلة الإعدادية) • ورأيى أن نداء المجهول » هى و « سلوى مهب الريح » هما أفضل ما سطرته يراعة المرحوم تيمور ، وأظن أنه إذا بقى على الزمن عملان فقط من أعماله القصصية فسيكونان هاتين القصتين •

أول مناحى الإتقان فى هذه القصة هو الأسلوب الذى يخلو خلوا يكاد يكون تامـا مما يلاحظ على أسلوب تيمور فى كثير من قصصه الأخرى من تعمل وحذلقة وإيثار للغريب من اللفظ ولغير الشائع من التراكيب • إن من المعروف أن تيمورا كان يكتب حوار قصصه الأولى باللهجة العامية ، ثم أعاد صياغتها ، كما هو الحـال فى « أبو على الفنان » ، التى كان يشى عنوانها القديم « أبو على عامل أرتيست » بنوع الحوار الذى كانت تتفاهم به شخصياتها ، ثم انتهى تيمور إلى أسلوبه المعروف بخصائصه التى أشرت إليه آنفا • أما فى هذه القصة فان أسلوبه يبلغ حدا بعيدا من الاعتدال والطبيعية والحيوية والمقدرة على الإيحاء وخلق الجو النفسى المطلوب • ولولا هـذه الكلمات : « الأزاهر » (بدلا من « الزهور » ، ودعك من اعتراض من يزعمون أن هذه الصيغة الجمعية خطأ لعدم ورودها فى المعجم ، فإن المعاجم القديمة لا تصلح دائما أن تكون معيارا للغتنا الحالية) (ص / ٩) ، و « أميالك » (بدل « ميولك ») ص / ٢٣ (وكذلك ص / ٥٥) و « حديث لا منتهى له » (عوضا عن « لا نهـاية له » • وبالمناسبة فالمرحوم تيمور كان مغرما باستعمال المصدر الميمى) ص / ٣٨

وكذلـك ص / ١١٠) . و « اللبوس الرياضى » بدل « الملابس الرياضية » ص / ٥٧ ، و « مغتمض العينين » (بدلا من (مغمض العينين) ص / ٧١ ، و « معاطف الحـديقة » (بدل « منعطفات الحديقة ») ص / ٤٥ (وكذلك ص / ١٦٣) و « يتوضح فيهـا الملل » (عوضا عن « يتضح فيها . . . ») بنفس الصفحة ، أقول : لولا هذه الكلمات ، وهى كما ترى قليلة بالنسبة إلى قصة تقع فى نحو مائة وخمسين صفحة ، لقلت إن « نداء المجهول » خالية تماما من كل أثر للإغراب اللغوى أو الأسلوبى . ولكى يدرك القارىء أبعاد هذا الحكم أذكره بأن تيمورا رحمه الله كان مغرما بعبارة « جيئة وذهوبا » ، أما هنا ففى المرة الوحيدة التى احتاج إلى أن يعبر فيها عن هـذا المعنى تراه قـد استخـدم كلمة « ذهاب » الشائعة بدل « ذهوب » ، التى قلما يستعملها كاتب غيره (انظر ص / ١٤٣) .

ومع ذلك فهناك ملاحظة هامة خاصة بضبط الكلمات ، فالمفهوم أن يقتصر الضبط على الكلمات التى يصعب على القارىء أن ينطقها نطقا سليما ، أما ضبط الكلمات السهلة ضبطا يخالف النطق الشائع فلا أدرى ما الذى دفع الأستاذ تيمورا إليه ، فمن ذلك «فَوْهة» (لا «فُوّهة» ، كما هو الشائع) ص ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ١٣١ ، ١٣٥ ، ١٣٧ ، وكذلك « الثُّغرة » (بدل « الثَّغرة ») ص ١١٠ ، ١١١ ، ١٥٨ ، و «مِسْمع» (بدلا من « مسمع » بفتح الميم الأولى) ص/١٤٨ ، و « خِطّيّة » (بالذمة ، أهذا كلام ؟) (بدل الصيغة التى يعرفها الناس بل الجن والسماوات والأرض ومن فيهن ، وهى « خطيئة ») ص / ١٥٠ . وهناك أيضا كلمة « روع » وقد ضبطها فى الجملة الآتية : « فهدأت من روعه » (ومعناها : « طيب خاطره ») ص / ١٢٠ : بفتح الراء ، والصواب ، كما أفهم ، هو ضمها ، أما بالفتح فمعناها « الفزع » ، وليس هو المقصود هنا ، فإن المخاطب لم يكن فزعا بل كان منفعلا انفعال الغضب . (قارن ذلك بقول الشيخ عاد لراوى القصة محاولا إدخال الطمأنينة على نفسه الفزعة : « هدىء من روعك » ص / ١٢٩ ، فضبط الراء بالفتح هنا هو الصواب) . ومثل ذلك ضبطه « خطة »

فى العبارة التاليه : « أرسم خطة السير » ص / ٣٦ بكسر الخاء ، والصواب ضمها ، وكذلك « ممتقعة الوجه » بكسر القاف ص / ١١٠ ، والصواب فتحها .

إن الذى جعلنى أقف عند ضبط هذه الكلمات هو أنها ، على النحو الذى وردت به فى الكتاب ، تتعارض مع الجو الطبيعى الذى استطاع تيمور أن يخلقه من خلال اللغة كما سلف القول ، هذا الجو الذى أغراه باستخدام بعض الألفاظ والتعبيرات العامية ، وهو ما يلفت انتباه من تمرسوا بأسلوب تيمور بعد تحوله عن كتابة الحوار بالعامية، مثل : « الله يخرب القصر ، ويحرق اللى بناه » ص / ٧٦ . والطريف أنه وضع كلمة « المدعوق » فى الجملة الآتية : « أين (المدعوق) القصر؟» ص / ٧٨ ، بين قوسين ، مع أن الكلمة ، برغم دورانهـا على ألسن العامة ، هى كلمة فصيحة ، ولم يفعل ذلك مع الصيغة العامية لاسم الموصول : « اللى » فى العبارة السابقة . إن مثل هذا الحرص على إثبات الصيغ المجهولة لتلك الكلمات كان يكون مفهوما لو أن العمل الأدبى الذى وردت فيه هذه الكلمات مقامة لا قصة ، فقد كان من بين أهداف كتاب المقامات الرئيسية الحفاظ على اللغة ، ومن هنا كثر فيها استخدام الغريب والتلاعب بالألفاظ وما أشبه ، أما القصة فإنها ، وإن كانت صحة اللغة والتفنن فى استخدامها على الوجه الذى يحقق الصبغة الواقعية شرطا فيها ، لا تضع نصب عينيها ذلك الغرض . ولا يحسبن أحد أننى أستضئل فن المقامة ، فهو على العكس جنس أدبى يحق للأدب العربى أن يفتخر به ، إذ إن العرب هم مخترعوه ، ومنه انتقل إلى بعض الآداب الأخرى . وقد أكد زكى مبارك ، رحمـه الله ، نقضا لمزاعم من قالوا إن المقامة إذا ترجمت فقدت قيمتها لأنه ليس فيها إلا التـلاعب اللفظى والزينة البديعية ، أنه ترجم بعض المقـامات إلى الفرنسية ، فنالت إعجاب من قرأها من الفرنسيين . ويستطيـع من يشاء أن يرجع إلى مقامات الهمـذانى والحريرى ، وسيلمس بنفسه مدى صحة ذلك .

وبرغم كل هذا ، فقد اضطرب القلم فى يد تيمور ، عليه رحمة الله ، بهذه التعبيرات : « وأخذنا نأكل فى شهية نادرة » ص / ٦٢ ، بدل « بشهية نادرة » و « • • • أملس ، ينزلق عليه الحذاء انزلاقه على رغوات الصابون » ص / ٨٧ (بجمع « رغوة » جمعا سالما ، وهو غير مستساغ ، وكان أفضل لو استخدم « رغاوى » بفتح الواو (جمع رغاوة) ، فهو جد قريب إلى الجمع العامى للكلمة) ، و « قطعت ليلى مسترسلا فى نوم شديد » ص / ١٠٦ (إذ لا يقال للنائم إنه « قطع ليله » ، لأن قطع الوقت عمل إيجابى ، والنائم لا يعمل شيئا • وفضلا عن ذلك فإن وصف النوم بالشدة يبدو قلقا فى الأذن) •

إن هذا الأسلوب بما فيه (برغم المآخذ التى سقتها آنفا) من حيوية وطبيعية ومقدرة على الإيحاء هو أحد العناصر التى نجح تيمور عن طريقها فى خلق الجو الواقعى الذى يسود القصة أحداثا وشخصيات وحوارا •

ولأبدأ بالحوار ، وحسبى أن أشير إلى أنه فى هذه القصة يخلو من عيوب الحوار فى « دعاء الكروان » من طول وارتفاع عن مستوى الشخصية الفكرى والوجدانى • إن من الممكن تشبيهه فى هذه القصة بكرة الطاولة ، لا تستقر عند أحد اللاعبين إلا ريثما يضربها ، أو تسقط من فوق الطاولة إلى الأرض ، مما يضفى عليه رشاقة وحيوية • أضف إلى ذلك نجاح تيمور فى توبلته بالنكهة العامية بين الحين والحين ، مثل الحوار التالى بين راوى القصة وخادم الفندق :

« فقلت وأنا أداعب سبحتى وأبتسم :

ــ ما رأيك فى صاحبتك الإنجليزية ؟

فحدق فى لحظة ، ثم اندفع يقهقه • وأخيرا قال لى :

« مالك ومالها ؟ اتركها وشأنها ، وإلا فالعاقبة وخيمة »

ص / ١٢ • ومثل قول « مجاعص » الدليل ، يفتخر بمعرفة المنطقة التى سيقودهم فيها :

« وقال بصوت خشن ، وهو يفتل شاربه ، أو بالأحرى يداعبه مزهوا :

ــ محسوبك مجاعص • ابن الجبل • • • أعرف هذه الجهة ومخابئها وطرقاتها كما أعرف أصابع يدى » ص / ٢٥ •

كذلك فإن الحـــوار فى أماكن كثيرة يعكس ببراعة حالة المتكلم النفسية ، فمثلا عندما كانت مس (إيفانس) تناقش راوى القصة فى معنى السعادة قاطعته قائلة :

« لقد كنت مثلكم ، أسعى للاستمتاع بتلك الزخارف البراقة ، حتى تكشف لى المجتمع عن حقيقته ، وبان لى زيفة وبهتانه • لقد وثقت بدنياكم هذه ، فأودعتها أعز ما أملك ، أودعتها قلبى ، ولكنهـــا ردت إلى هذا القلب مطعونا • • • إنى أكره دنياكم • • • أكرهها ! » ص / ١٩ •

إن القارىء لا يخطىء ما فى كلام السائحة من إلحاح على أن الدنيا قد خدعتها ، ومن تكرير ألفاظ بعينها ، ومن نسبة « الدنيا » إلى محدثها وأمثاله : « دنياكم » • حدث ذلك مرتين • ولا أظنه سيفوته قصر جملها فى نهاية الدفقة الانفعالية ، وتكريرها كلمة « أكرهها » • إننى أتخيلها الآن بوضوح تام وهى تضغط على مخارج حروف هــذه الكلمة ، وقد تجمعت سحب انفعالها إلى أن غلبها البكاء • إن البكاء هنا بعد هذا الكلام هو الأمر الذى لا يمكن أن يحدث غيره • إن كلامها منذ البداية متجه إليه فى خط مستقيم ، ولذلك فمن الطبيعى تماما أن نقرأ قول الراوى تعقيبا على ذلك : « وأخفت رأسها بين يديها ، ثم إذا هى تبكى • فوقفت أمامها حائرا جزعا ، وقد توزعنى الألم » ، وكذلك من الطبيعى جدا أن نراها « سرعان ما أخذت تهــدىء من روعها ، فكفكفت عبرتها وهى تقول :

ــ إنى آسفة •• آسفة جدا على ما بدر منى ! ••• إلخ » •

أما الشخصيات فقد انتقاها المؤلف باقتدار ، فليست هنـــاك

شخصية لا تحتاجها القصة • حتى شخصية « حبيب » الخادم قد أدت دورها المطلوب ، ثم اختفت اختفاء طبيعيا ، لسبب بسيط هو أن المجموعة تركت الفندق وخلفت « حبيبا » فيه • أما الأستاذ « كنعان » فهو يمثل الأدعياء ذوى المزاعم العريضة التى لا تثبت على محك التجربة ، وسرعان ما ينكشف زيفها وخواؤها • لقد وعد المجموعة أنه سيكون رفيقا لهم فى هذه الرحلة ، ولكنه ، عندما جاءوه ليصطحبوه معهم ، تظاهر بأنه قد راح فى سبات عميق ، ولم يفتح الباب • وهو بهذا يشبه فردا فى قافلة عليها أن تواصل السير ، ولا تستطيع التلبث بحال ، أما هو فإن المرض والإعياء يداهمانه ، فيسقط على حافة الطريق ، فيدعه رفاقه وراءهم ويمضون •

هذه واحدة ، والثانية هى أن كلا من هذه الشخصيات (ولا أدرى أقد قصد المؤلف ذلك أم لا) يمكن أن تكون رمزا على جانب معين من جوانب النفس البشرية • وأود أن أسارع هنا إلى التأكيد بأنى حذر فى مسألة تحميل العمل الأدبى أى معنى رمزى ، ولكن إذا استقام له التفسير الرمزى من غير اعتساف فإنى لا أرفضه ما دام يهبه بعدا آخر ألعمق •

لقد سبق القول بأن الأستاذ كنعان رمز على الغرور الأجوف ، الذى لا يصمد للتجربة • إن أمام هذه المجموعة هدفا عليها أن تبلغه ، وهو قمة الجبل ، وقد قابلتها فى الطريق إليه عقبات كئود • أفلا يمكن أن يكون الجبل والقصر والعزلة التى تلفه والعقبات الكأداء التى تقوم من دونه رمزا على الغايات الروحية العليا ؟ إن الرقى وصعوبة الوصول والعزلة تجمع بين الرمز والمرموز إليه • ثم ألا يمكن أيضا أن يكون « الشيخ عاد » رمزا على العقل والحكمة ؟ إنه هو أكبر المجموعة سنا ، وهو قائدهم ، وإليه المرجع عند أى استفسار ، وكلامه هو الكلام الفصل فى كل مشكلة • وهو كذلك هادىء قلما تخرجه الأحداث ، مهما يبلغ من تعقدها أو صعوبتها ، عن طوره • أما « مس إيفانس » فهى ، على هذا التفسير ، ترمز إلى الأشواق الروحية ، التى تتطلع دائما

إلى الأعلى • إنها هي صاحبة الرحلة ، هي التي ما إن سمعت بقصة القصر الغامضة حتى أخذت تبحث عن حقيقـــة الأمر ، وهي التي استقدمت الذين كانوا قد صعدوا إلى الجبل ، واستفسرت منهم عما رأوا ، وهي التي أعدت كل شيء ، أما الآخرون فهم رفقاؤها في تلك الرحلة • لكني كنت أفضل لو أن التي ترمز إلى هذه الأشواق الروحية كانت امرأة مسلمة ، لكن من أين لنـــا بتلك السيدة المسلمة التي تقبل على مثل هذه المخاطرة ؟ فلتكن « مس إيفانس » إذن هي ذلك الرمز ، لقد خلع عليها الراوي كل ما هو جميل ورقيق ونبيل ، فليكن • ويبقى بعد ذلك « مجاعص » وراوي القصة ، فأما الأول فهو ، إن صح هذا التفسير الجديد للقصة (وهو تفسير لا أتحرج ، برغم أني صاحبه ، من القول بأنه ، على أسوأ الأحوال ، لا يخلو من وجاهة) ، لا يمكن أن يرمز إلا إلى الجانب الجسداني من الإنسان ، فهو الوحيد غير المتعلم بين أفراد المجموعة ، والراوي حين يصفـــه يركز دائما على قوة جسده وشواربه المفتولة وما إلى ذلك ، وهي كلها سمات جسدية بحتة • وعلاوة على ذلك فإن دوره كان محصورا في خـــدمة المجموعة والقيام بالأعمال اليدوية • وهو فوق ذلك يفتقر إلى الشجاعة والصبر على المكـــاره (انظر وصف الراوي لشخصية مجاعص الخـــارجية والداخلية ص ٢٥ ، ٣٧ ، ٥٨ ، ٦٣ ، ٦٧ ، ٧٤ ، ٧٦ ، ٨٣ ، ٩١ ، ١٠٦ ، ١١٢) • والفقرة التالية (ص ١١٣) ذات مغزى، في هذا الصدد، عميـــق :

« وانطلقت أتطلع من النافذة ، فإذا حديقة القصر مبسوطة تحت أعيننا ، على مرتفع شاهق • وعلى الرغم من ذلك استطعنا أن نلمح شيئا يتدحرج في ساحة الحديقة أمام الأشجار • وظللت أدقق النظر ، فتبينت شخص « مجاعص » في هذا الشيء يتمرغ على الأرض ، كما تتمرغ الدابة الطروب • فقلت :

— إني آمنح نصف عمري ، إن كان لي عمر يستحق الذكر ، لمن ينيلني سعادة هذا الرجل » • كذلك فإن نهاية « مجاعص » تتلاءم ،

إلى مدى بعيد ، مع ما يرمز إليه • إنه الوحيد الذى لقى حتفه فى هذه الرحلة • وكيف ؟ بالسقوط فى بئر • أفلا يمكن أن يكـون ذلك إشارة إلى أن الجسد لا يمكنه أن يصمد طويلا على قمة هذا المرتقى الروحى الشاهق ؟

ولا يشذ عن هـذا التفسير الرمزى إلا الراوى • ولست أرى بأسا فى ذلك ، إذ لابد من إنسان خارج عن نطاق الرمز ليحكى لنـا ما يراه ، ويصف لنا رفقاء تلك الرحلة ، التى يمكن النظر إليهـا من زاويتين فى آن : من زاوية رمزية ، وهذه قد فرغنا منها ، ولعل القارىء يقتنع بما سقته من تحليل وتفسير ، ومن زاوية واقعية ، وهى ما أحب أن أتناوله الآن •

إن كل شخصيات القصة واقعية ، لا يشذ عن ذلك ولا « مس إيفانس » نفسهـا ، ففى ذلـك الوقت عرفت بلاد الشرق الأوسط وصحـاراه أشـباها لمس إيفـانس كجـرترود بل صـاحبة "The Desert and the Sown" ، وهو الكتاب الذى وصفت فيه رحلاتها الجريئة الغريبة والغامضة فى صحارى الشام وفلسطين وقراه، كل ذلـك بأسلوب أدبى شائق يشـد القـارىء شـدا ، "Persian Pictures" ، الذى ألفتـه عن رحلاتها فى أنحاء إيران ، والذى كتبت مقـدمته زميلة لهـا فى الترحال والجرأة هى ف باكفيل وست ، مؤلفة "Passenger to Teheran" ، وكذلك روزيتا فوربس صاحبة كتاب "The secret of the Sahara : Kufara" الذى أهدته إلى أحمد حسين باشا (الرحالة المصرى ورجل القصر المشهور ، الذى كانت له مع هذه المرأة ، فى صحراء مصر الغربية ، وقائع كتب عنها المعنيون بهذا الجانب من تاريخ الشرق الأوسط) وغيره من الكتب عن المنطقة التى نعيش فيها • « مس إيفانس » إذن هى شخصية واقعية وإن بدت غريبة بالنسبة لمن نراهن حولنا من نساء ، فإنها تنتمى إلى حضارة ومجتمع يختلفان إلى حد بعيد عن مجتمعنا وحضارتنا •

أما وصف المؤلف (أو الراوى ، سيان) لهذه الشخصيات فقد نثره ببراعة فى مواضع من الكتاب متفرقة حسبما تطلب هذا الموقف أو ذاك • وهو فى وصفه لشخصياته لا يثقل ذهن القارىء بكثير من التفصيلات التى تأتى فى الغالب بنتيجة عكسية ، إذ بدلا من تجلية صورة الشخصية نراها تشوش ذاكرة القارىء ولا تدع له فرصة تخيل ملامحها • ثم إن المؤلف ينوع الطريقة التى يقدم بها الشخصيات فى كل مرة ، ويضفى عليهـا قدرا كبيرا من الحيـوية أو الفكاهة أو التشويق أو التعاطف حسبما يقتضى الموقف • ولنأخذ مثلين على ذلك ، هما شخصية « مس إيفانس » وشخصية « مجاعص » •

فأما بالنسبة لـ « مس إيفانس » فهـذه هى المرات التى ورد ذكرها فيها :

١ ــ « وكنا فى ذلك الوقت ستة أشخاص غير « الشيخ عابد » وخدم الفندق • ومن الطريف أن تضم أسرتنا هذه سيدة إنجليزية ، قيل إنها مستشرقة ، وقيل إنها متخصصة فى العلوم الطبيعية ، جاءت لبنان تدرس طبيعة أرضه ونباته وحيوانه • هى فى نحـو الخامسة والثلاثين من عمرها ، هادئة القسمات ، ما تزال نضرة الشباب تتنازل عنى وجهها الجميل » ص / ١٢ •

انظر كيف يحيطها فى أول مرة يقدمها لنا فيها بالغموض ، فهو لا يدرى ماذا تفعل بالضبط فى لبنان • وهو لا يكتفى بذلك التشويق بل يمضى قائلا :

« والفيت مرة ، فى الحديقة ، « حبيب » الخادم داروا فى وقفته ، يرش الزرع ويغنى ، فقلت له وأنا أداعبه مبتسما وأبتسم :
ــ ما رأيك فى صاحبتك الإنجليزية ؟
فحدق فى لحظة ، ثم اندفع يقهقه ، وأخيرا قال لى :
ــ مالك ومالها ؟ اتركها وشأنها ، وإلا فالعاقبة وخيمة • ثم التفت حوله فى حذر ، ودنا منى وهمس فى أذنى :

ـ ألست ترهب الجواسيس ؟

فدهشت وتركت حبيبا وقد اشتد اهتمامى بهذه السيدة ، واهتمامنا نحن أيضا وبخاصة أنه يقول عنها بعد ذلك إنها « قليلة الكلام ، محبة للعزلة ، لا تبادلنا فى فترة الأكل إلا بضع كلمات بلغة بين الفصحى والعامية ، تنطقها فى شىء من الصعوبة ، ولكنها تنصت لحديثنا أى إنصات ، ولا سيما إذا تحدث « الشيخ عاد » ، فأيقنت أنها تفهم العربية جيدا ، بيد أنها لا تحسن التلفظ بها فى يسر » ص / ١٣ • ويضيف قائلا :

« ولاحظت أنها تخرج من الفندق كثيرا ، وتتغيب طويلا ، وربما قضت النهار كله فى الخارج ، لا تعود إلا بعد مغرب الشمس » •

ومن المؤكد أن القارىء قد لاحظ أن شخصيتها تتفتح تدريجيا ، مرة من خلال السرد ، ومرة من خلال كلام الآخرين عنها ، مما يضفى على طريقة رسم هذه الشخصية تنوعا وحيوية • كذلك فإن المؤلف فى أحيان أخرى يجعلها هى تصف نفسها ، فها هو الراوى يسألها :

« ـ والفندق ، أتجدين فيه راحتك ؟ »

فترد عليه بقولها :

« ـ كل ما هو فطرى ساذج أجد فيه راحتى المنشودة » ص / ١٥ • وعندما يسألها عن المدة التى تنوى أن تمكثها تجيبه :

« ـ قد أمكث حتى يغلق الفندق أبوابه • إن لى مهمة أريد قضاءها ، ولا أدرى كم تتطلب من الوقت » (ص / ١٦) •

وعندما يحاصرها بالأسئلة عن سر حبها للعزلة ، التى يراها هو تبتلا لا يطاق ، ترد وقد حدقت فى السماء بعينيها الصافيتى الزرقة ، اللاتين تكشفان عن عراقة منبت وسلامة قلب :

« ـ إن التبتل يروض نفوسنا ، فتنقشع عنها غشاوتها ، ومن ثم

نستطيع أن نرى الوجود على حقيقته » ص / ١٨ • ثم عندما يعترض على هذه الطريقة فى البحث عن السعادة تقاطعه قائلة : « — لقد كنت مثلكـم أسعى للاستمتاع بتلك الزخارف البراقة ، حتى تكشف لى المجتمع عن حقيقته ، وبان لى زيفه وبهتانه • لقد وثقت بدنياكم هذه ، فأودعتها أعز ما أملك ، أودعتها قلبى ، ولكنها ردت إلى هـذا القلب مطعونا • • • إنى أكره دنياكم • • أكرهها ! وأخفت رأسها بين يديها ، ثم إذا هى تبكى » ص / ١٩ فينفتح لنا باب من الأبواب المغلقة نطلع منه على سر من أسرارها : إنه الحب وغدر الحبيب إذن • ولعل هذا يلقى ضوءا على غرامها فى نهاية الأمر بيوسف الصافى ، الذى ظل وفيا لحبيبته خمسـة وعشرين عاما ، يعيش فى شعاف الجبال على ذكراها ، واجدا فى هذه الذكرى كل ما يملأ عليه حياته • لقد كنا نتوقع أن يجذبهـا إلى الراوى ما يبديه نحوها من اهتمام ورعاية ، ولكننا نفاجأ بها وقد تركت زميليها فى طريق العودة ، ورجعت إلى يوسف الصـافى ، بعـد أن قالت إنها لا تطيق المكث هنـاك أكثر من هـذا (ص / ١٥٥) • نفاجأ بذلك ، ولكن بعد قليل من التفكير نجده هو المنطقى • ألم تصرح بأنها تكره دنيانا • • • تكرهها ؟ ألم يظن يوسف الصافى فى البداية أنها هى صفاء ، وظل على ذلك طوال فترة إصابته ؟ (انظر ص ٣١ ، ٥٤ ، ٥٦ ، ٦٠ ، ١٠٤ ، ١٢٢ ، ١٣٧ ، ١٥٤ حيث يدفع الراوى فى كل موضع من هذه المواضع بتفصيلة تكشف جانبا جديدا من شخصيتها أو تؤكد ما سبق أن ذكره عنها أو تزيده إيضاحا)•

أما مجاعص (واسمه ، والحمد لله ، يغنى عن وصفه) فيمكن أن يجمع القارىء ، ملامح شخصيته من الصفحات الآتية : ٢٦ ، ٥٨ ، ٦٣، ٦٧ ، ٧٦ ، ٩١ ••• إلخ • وهذه بعض أمثلة منها :

« كان ينتظرنا عند مدخل الفندق « مجاعص » بالبغلتين • وقد لاحظت أنه اعتنى بفتل شاربه ، وإكساب وجهه مظاهر العظمة الكاذبة » ص / ٥٨ •

وهذا « المجاعص » (على حد تعبير « مس إيفانس ») ، الذى

لا يمل من الافتخار بأنه يعرف الجبل حجرا حجرا ونبعا نبعا نراه عندما يجد الجد يقترح على رفاق الرحلة أن يتركوا البغلتين فى عهدته ، ويستمروا فى التصعيد إلى قمـة الجبـل حيث القصر المنشود ، فنظر الراوى إلى « الشيخ عاد » و « مس إيفانس » ونظرا إليه ، وابتسم « الشيخ عاد » لـ « مجاعص » وهو يقول :

« ـ كلا . لا نحب أن نموت وحدنا . تشجع ، وتعال معنا . فاهتز شارب « مجاعص » وتغضن وجهه ، وقال :

ـ ماذا ؟ أيخطر ببالكم أنني أتردد .. لولا أنى مشـفق على هاتين البغلتين ..؟ فقال « الشيخ عاد » :

ـ اترك البغلتين وشأنهما ، إنهما لا تعدمان مرعى ، وهمـا فى غير حاجة إلى دليل !

فقال « مجاعص » وهو يزفر :

ـ هذا ما أقوله وأكرره ، ولكنني ظننتكم على رأى غير رأيى » ص / ٧٤ ـ ٧٥ .

والغريب أن هذا الخواف هو وحده الذى تشج رأسه ، وهو وحده الذى يموت ، وكانت ميتة مأساوية آلمتنا إيلاما شديدا ، برغم أننـا سبق أن استهزأنا به وسخرنا مع الراوى من انتفاشته والضجة التى يحدثها فى الإعلان عن خبرته وشجاعته . إنه العطف على الضعف البشرى . كذلك فإنه لم يكن شريرا ، ولم يضر أحدا ، وكانت صحبته لطيفة . ثم كما يقول الرسول : أليست نفسا ؟

كذلك فإن تصرفات الأشـخاص وردود أفعالهم هى التصرفات الطبيعية فى ظل الظروف التى وقعت فيها . خذ مثلا ما فعله الراوى حين فوجىء ببكاء « مس إيفانس » عندما نكأ جراح قلبها عن غير قصـد :

« . . . ثم إذا هى تبكى . فوقفت أمامها حائرا جزعا ، وقد

توزعنى الألم • وسرعان ما أخذت تهدىء من روعها ، فكفكفت عبرتها وهى تقـــول :

— إنى آسفة • • • آسفة جدا على ما بدر منى !

فقلت متلعثما :

— لا موجب للأسف مطلقا • إنما • • • أ أكون قد أسأت إليك على غير قصد ؟ » •

إن معرفته بها لمـــا تكن توطدت ، ثم إنه ، وإن بدا من كلامها وتهدج صوتها (فإنى أتخيلها ، حين بلغت هذا الحد ، قد تهـــدج صوتها) أن البكاء آت فى الطريق ، قد فوجىء بالأمر كله ، إذ كانت مناقشته معها تدور حول السعادة والعزلة وما إلى ذلك ، مما لا علاقة له مطلقا بالبكاء والانفعالات الزائدة • ومن ثمة فقد كان طبيعيا جـــدا أن يقف حائرا جزعا لا يستطيع أن يفعل أى شىء ، وحينما تكسر هى جمود الموقف ، وتعتذر عما بدر منها فإن أول ما يخطر على باله هو خوفه من أن يكون قد أساء إليها عن غير قصد •

أو خذ مثلا ما قالته وفعلته « مس إيفانس » عندما وصلتها رسالة فيها نبأ وصول الأعراب ، إذ « أخذت تتلوها ، ووجدت وجهها قـــد أشرق ، وعينيها تلمعان • وما إن أتمت قراءتها حتى قالت :

— إنهم حاضرون • هذا بديع !

ونظرت إلى ، وقالت :

— المعذرة إذ أتركك الآن • • • إلى اللقاء !

— إلى اللقاء يا سيدتى •

والتفت نحو « حبيب » ، وقلت :

— من هم الذين سيحضرون ؟

غمط الرجل شفتيـــه وقال :

ـ علمى علمك يا سيدى ! » ص / ٢٩ • إن ما فى الرسالة لم يكن يهم أحدا غير « مس إيفانس » ، التى كانت تنتظر هذا الخطاب بفارغ الصبر ، ومن هنـا كانت فرحتها من الشدة بحيث إنها لم تستطـع مغالبتها ، فرأيناها تخاطب نفسها قائلة : « إنهم حاضرون • هـذا بديع ! » ، ثم تتبع ذلك بالنهوض والاستئذان • أما الراوى فإن فضوله يهيج ، فيسأل خادم الفندق ، الذى لم يكن أعلم منه بالأمر •

إن شخصيات القصة تتصرف على النحو المتوقع منها ، فهـذا « مجاعص » برغم أن الشيخ قد أخبر المجموعة فوق الجبل بأن المئونه لا تكفى إلا عشرة أيام . يتساءل « وهو يحاول إخضاع لقمة كبيرة حشا بهـا فمـه :

ـ وإذا لم نعثر على القصر فى مدى عشر أيام ؟ » •

إن كل ما يهمه هو ملء بطنه ، ولذلك فهو قلق خشية أن تنصرم الأيام العشرة وينفذ معها الزاد ، ولا يجد ما يملأ به هذه البطن • والراوى لا يفوته أن يصور لنا طريقة أكله ، « وهو يحاول إخضاع لقمة كبيرة حشا بها فمـه » ، غير مبال بتحذيرات « الشيخ عاد » بخصوص قلة الزاد •

أو انظر مثلا كيف تصرف كل منهم بعد أن سقط « مجاعص » فى بئر داخل إحدى المغارات الجبلية • فأولا ، هم لم يتركوه فى قاع البئر : « فأخرجنا جثة مجاعص » • وثانيا ، « قمت أنا والشيخ عاد بغسلها وتكفينها على حسب الشريعة ، ثم صلينـا عليهـا ، وبعدئذ دفناها » •

أما « مس إيفانس » فإن موقفها هو موقف امرأة أوربية تماما : « فقد لزمت حجرتها ، حتى انتهينا من عملنا ، فجاءت إلى قبره ، ونثرت عليه طاقة من الزهر » ص / ١٣٨ •

وكيف ننسى أن المؤلف ، وهذا منطقى وواقعى ، قد جعل « يوسف

الصاف » ، بعد أن قتل حبيبته ، طبقا لمـا اتفق معها عليه ، لا تطاوعه يده فى إطلاق النـــار على نفسه ، كما تقتضى بقيـــة الاتفاق (ص / ١٤٣) ؟ إن حب الحياة أقوى من أى اتفاق ، وذلـــك برغم تعلقه الشديد بحبيبته إلى الحد الذى دفعه إلى اعتزال الناس والمكث فوق الجبل سنوات بعد سنوات .

ليس هذا وحسب ، بل إن المؤلف (أو الراوى . سيان) لا تفوته التفصيلات الواقعية التى تضفى حياة على الموقف . إنه يصف كيف ساد الصمت الحجرة التى كانت المجموعة تجلس فيها فى الفندق ، فلا يكتفى بالقول : «ولفنا جميعا صمت مديد»، بل أضاف: « فليس من صوت فى الحجرة سوى قرقرة الماء فى جوف النراجيل، وزفير أنفاسها نرسلها من أفواهنا ممزوجة بالدخان المعطر الشذى » ص / ٥٣ . إن هذه الإضافة قد قصدت قصدا لإبراز الصمت المديد ، فإن الضد يبرزه الضد ، والصمت لايبرزه إلا خلفية من قرقرة النراجيل وزفير أنفاس المدخنين ، وذلك فضلا عن أن هـــذا هو الطبيعى والمعقول ، فماداموا كانوا يدخنون النراجيل فلا يمكن أن يكون صمت فقط .

غير أنه مع ذلك يبقى فى النفس شىء من قدرة كل أفراد المجموعة (حتى الراوى ، وهو مصرى ، ومصر لا تعرف رياضة تسلق الجبال) على تسلق الجبل واستعمال الإزميل والحبل وما إلى ذلك مما تستلزمه هذه الرياضة الخطرة ، ولكنه يحتاج إلى مران طويل . فكيف تيسر لهم ذلـــك ؟

كذلك فإن رد « الشيخ عاد » على الراوى ، حين أخبره أن الحبل الذى يسأل عنه لاستخدامه فى اخراج « مجاعص » من البئر الذى وقع فيه قد فقــد ، ينقصه فيما يبدو كلمة كان ينبغى أن تكون أول ما يصدر عنه ، ثم يتبعها بعد ذلك ما قاله . وحتى يتضـــح ما أقول أسوق ما ورد فى القصة فى هذا الموقف .

« ثم التفت إلى ، وقال :

ــ على بالحبـــل •

ــ الحبـــل ؟

ــ لأتدلى به إلى حيث هـــوى » •

(أظن أنه كان ينبغى أن يكون الرد هو : « نعم الحبل • لأتدلى به إلى حيث هـــوى ») •

« ــ لا أذكر أين وضعنـــاه •

ــ ولا أنا أيضا • قد نكون نسيناه فى خارج القصر • • • إلخ » ص / ١٣٢ •

كذلك هنا ، يبدو لى أنه كان ينبغى أن يقول قبل « ولا أنا أيضا » كلمة أو عبارة تدل على الحيرة والضيق فهذا هو رد الفعل الطبيعى فى هذا الموقف •

هذا وقد استطاع المؤلف أن يسيطر على القارىء منذ أول القصة إلى نهايتها بما بث فيها من وسائل التشويق الطبيعية • وقد أشرنا قبلا إلى أن شخصية « مس إيفانس » قد أثارت فضول الراوى وخادم الفندق ، كما أشرنا إلى الرسالة الغامضة التى وصلتها ، وكان كل ما علقت به عليها بعد الفراغ من قراءتها : « إنهم حاضرون • هـــذا بديع » ، ثم استأذنت وانصرفت وعليها سيماء الفرح ، مما زاد فضول الراوى والخادم (انظر محاولة الراوى التوصل إلى معرفة هـــذه المرأة وما الذى تنوى أن تفعله) ص / ٣١ • ولا ينكشف هـــذا السر إلا فى ص / ٣٦ ، أما لغز الرسالة فإنه ينجلى فى ص / ٤١ ، حين يصل الأعراب الذين يحدثونها عن القصر وما شاهدوه هنـــاك عندما أرادوا أن يصلوا إليه فلم يفلحوا ، ليسلمنا ذلك إلى لغز آخر هو لغز الأشباح التى يؤكدون أنهم رأوها ، وقد اندلع من عيـــونها اللهب ، تتضاحك فى بشاعة ، وترميهم بكتل الحجارة الضخمة (ص / ٤٣) • ثم تبتدىء خيوط لغز القصر تنحل قليلا قليلا (انظر ص ٤٤ ، ٤٨ ،

٥٠ – ٥١) إلى أن تبلغ الصفحة التاسعة والسبعين حين يحدث للمجموعة قريبا من قمة الجبل شيء شبيه بما وقع للأعراب هناك ، ويتضح بعد هذا أن الذى فعل ذلــك هو (يوسف الصافى) ، الشاب الذى قتل حبيبته ليلة عرسها ، وظن الناس أنه انتحر بعد ذلك ، ولكن ظهر أنه فر هاربا إلى القصر الذى بناه أسلافه على قمة الجبل ، وهو القصر الذى قامت المجموعة ، بناء على اقتراح «مس إيفانس» ، بتسلق الجبل للوصول إليه واكتشاف سره ، (انظر أيضا ص/١٤٢ وما بعدها ، حين ينكشف ما بقى من غموض فى قصة « يوسف الصافى ») ، وهكذا .

وهناك ، إلى جانب التشويق ، التطور الذى لحق بالأشخاص جميعا تقريبا ، فإن مزاعم الأستاذ « كنعان » قد انفضحت ، ولم يعد الأستاذ « كنعان » بعد انكشاف زيفه هو الأستاذ « كنعان » قبل ذلك. أما المجموعة نفسها فقد بدأت الرحلة وعددها أربعة ، وعند العــودة لم يكن هناك إلا اثنان . لقد مات مجاعص ، أما « مس إيفانس » فقد ناداها المجهول فلم تستطع مغالبة ندائه ، وبعد أن أبدت ضيقها من الإقامة بالقصر واستحثت رفيقيها على العودة إذا بها ، وهم فى طريق العودة ، تغافلهما وترجع إلى القصر فوق قمة الجبل ، إلى حياة العزلة والفطرة ، وإلى « يوسف الصافى » ، الذى ظنها أول ما رآها حبيبته « صفاء » جاءت تنتقم منه جزاء وفاقا لقتله لها (ص / ١١٨ – ١١٩) ، والذى أخذت تعنى بجراحه ، وتطورت عنايتها به إلى حب هادىء ولكنه مكين . وكيف لا ، وهو أيضا كان يكره « دنيانا » ، وصدم فى حبه كما صدمت هى ، وعشق العزلة كما عشقتها ؟ أما الراوى فإنه قد وقع فى غرام « مس إيفانس » ، ولعله كان يمنى نفسه الأمانى حينما رافقها فى رحلتها قمــة الجبل ، ولكنه عاد بخفى حنين ، إذ كان « يوسف الصافى » قد استطاع أن يخطف قلب « مس إيفانس » ، ويفوز به من دونه ، مما أثار غيرته » ، وجعله يستحث رفقاءه العودة . ويبقى الشيخ عاد ، وهو الوحيد الذى لم يبد أنه قد أصابه تطورما ، بل إنه حين اكتشف الراوى ، أثناء العودة ، اختفاء (مس إيفانس) ، وسأله عنها كان كل ما فعله أن « اقتصر على ابتسامة هادئة مديدة ،

فيها معنى الاستسلام والاستخفاف بكل شيء » (ص / ١٦٥) ، ولم لا ؟ أليس يمثـل الحكمة ؟ إن الحكمة هى معرفة أسرار الحياة والرضا بتصاريفها ، فلا شيء من ثمة جديد عليها ، وكل مظاهر التطور بالنسبة إليها إنما هى أعراض زائلة ، إذ لب الحياة هو هو •

وقد مسح الكاتب على ذلك كله بمسحة رقيقة وراقية من الفكاهة لطفت من وقع أحداث هذه القصة الغريبة على نفوسنا • بل إن هذين العنصرين : غرابة الأحداث وغرابة تصرفات ومواقف «مس إيفانس»، والعنصر الفكاهي ليبوزان فى ختام القصة ، فها هو الراوى ، بعد أن فهم من « الشيخ عاد » أن « مس إيفانس » قد غافلتهما وعادت إلى القصر ، يقف جزعا ، بينما « الشيـخ عاد » ينظر إلى الأمر نظرة استخفاف واستسلام وهـو يبتسم ابتسامة هـادئة مديدة • (ص / ١٦٥ — ١٦٦) •

أما الشخصيات التى كانت محور الفكاهة فى القصة فهى شخصية « حبيب » خادم الفندق ، والأستاذ « كنعان » ، و « مجاعص » ، وإن كان نصيب الأخير من ذلك أكبر كثيرا من الأولين • ولعل ذلك كان وراء تألمنا الشديد لموته ، فكأن هذا الالم تعبير عن شعورنا بالذنب تجاهه ، إذ ضحكنا كثيرا مع الراوى عليه ، وهو بعد إنسان فيـه ما فينا جميعا من ضعف وعجز عن مقاومة إغراء هذه الأشياء أو تلك •

المرحوم باكثير واحد من كتاب القصة والمسرحية الكبار عندنا ، ولولا أن أغلب الأقلام التى تصول وتجول الآن فى ميدان النقد يحركها الغرض والهوى لكثرت وتنوعت الدراسات التى تتناول إنتاجه الثرى الغزير .

وهذه محاولة ، وان تكن صغيرة ، لإنصافه ، وارجو أن تمكننى الفرصة من أن أعود إليه مرة أخرى هو وأمثاله الذين يتصور بعض أنهم يستطيعون بالزيف أن يطمسوهم وأن يعفوا عليهم .

وفى هذا الفصل نقد لقصته « ليلة النهر » .

« وفى وسعك اليوم أيها القارىء الكريم أن تشهـد فى هـذا الكتاب ما يشوقك من حياة الموسيقار المصرى العظيم المرحوم فؤاد حلمى ، وقد استقيت حوادث هذه القصة وأخبارها من كل من كانت له صلة قريبة أو بعيدة بصاحب السيرة ، غير أن معظمهاتلقيته عن صديقه الحميم الأستاذ مراد السعيد ، الذى تفضل فأعارنى مذكراته عن تلميذه الكبير ولم يضن على بشىء أردت الاطلاع عليه من شؤونه وأحواله إلا ما يراه من قبيل السر الذى لا يذاع .

وقد وجدته ، حفظه الله ، منهمكا فى إعداد الكتب التى ينوى إخراجها عن الفقيد العظيم يجمع فى أحدها جميع نوتاته الموسيقية ، ويجمع فى ثانيها قصائده الشعرية ، وخصص الثالث لدراسة حياته العاطفية والظواهر النفسية التى انبثقت عنها وتفسيرها على ضوء علم النفس الحديث . هذا إلى بحثه العظيم الذى اشتغل به من قديم لإحياء الموسيقى العربية وحل رموزها وضبطها على نحو ما تضبط به الموسيقى الحديثة » .

هذا ما يقوله المؤلف فى مقدمة القصة . فالكتاب ، إذن ، عبارة عن ترجمة لحياة الموسيقار المصرى فؤاد حلمى . ويقرر المؤلف ، كما مر ،

أنه استقى حوادث هذه الحياة وأخبارها من أقارب الموسيقى الراحل وأصدقائه وكل الذين كانت له بهم صلة . وقد كان يمكن للمرحوم بالتثير ، وهو أسهل فى نفس الوقت ، أن يكتفى بصب هذه الحوادث فى قالب من قوالب الترجمة وهى متعددة . كان يمكنه أن يصنع ذلك ، أما إذا أراد أن يتبع مزاجه القصصى فقد كان يستطيع أن يختار من بين هذه القوالب القالب القصصى ، وهو القالب الذى يأخذ من القصة ما فيها من سرد وحوار ، ثم يقف عند هذين العنصرين فى الغالب لا يتعداهما ، فليس فيه حبكة ولا اهتمام بغير صاحب الترجمة من الشخصيات الأخرى ، ولا السير بالحوادث فى طريق صاعد من التشابك حتى يصل الى الأزمة ، ثم بعد ذلك يحلها . . . إلى آخر ما فى العمل القصصى من عناصر . كان يمكنه ان يكتفى بهذا ويكون قد أدى حق الترجمة الفنيـــة عليه كأديب ، ولكنـــه ، استجابة لموهبته القصصية الاصيلة ، اختار طريقا أصعب وأشق ، إذ حول هذه الترجمة إلى عمل قصصى كامل مستوف شرائط القصة وبالغ بها شأوا من الكمال بعيدا !.

وعلى رغم أننا لا نستطيع أن نحدد ، على وجه الدقة ، مدى ما فى حوادث هذه القصة من الواقع ونصيبها من الخيال ، نستطيع أن نقرر أن عنصر الخيال إنما هو عنصر ضئيل . ذلك أن الكاتب ، كما هو واضح من النص الذى نقلته من مقدمة القصة ، كان يهدف إلى أن يترجم لهذا الموسيقار المصرى الراحل . هذا فوق أن المسافة الزمنية التى تفصل بين ظهور هذه القصة وانتقال موسيقارنا العظيم إلى دار الخلد مسافة قصيرة ، وكثير من أصدقاء الأستاذ فؤاد حلمى ومعارفه موجودون . فذلك كله يجعل فرصة الإضافة والتخيل جد ضئيلة . ومع أن حوادث هذه القصة وشخصياتها أو على الأقل معظمها منقول من عالم الواقع ، فالقصة تعتبر من النـــوع الرومانسى بما فيهـــا من شخصيات حادة العواطف شديدة الانفعالات ، يصغى معظمهم لصوت المثالية على الرغم من معاكسة الظروف وقلة الحيلة ، إلى جانب الدور الذى تلعبه بعض الأحداث الخرافية التى لها صلة بالأشباح والعفاريت والتى يعتقد بوقوعها بطل القصة اعتقادا جازما أو شبه جازم . كذلك يمكن أن

يضاف ، إلى ما سبق ، نهايتهـا المأساوية ، التى تتلخص فى موت الموسيقار العظيم بذات الرئة ، وجنون حبيبته إحسان وانتقالها الى مستشفى المجاذيب .

إن الذى يلفت النظر حقا فى هذا العمل إنما هو خلو الحوادث ، على التمام تقريبا ، من عنصر المصـادفة رغم ان الشاعر مقيد ، فى الغالب حسبما نظن ، بما وقع فعلا من أحداث . وهذه ، ولا شك ، تحسب لفناننا المقتدر القابض بمهارة على أزمة فنه . إنك تقرأ القصة من أولها الى آخرها فكأنك تقرأ عملا من خلق المؤلف قد كانت لقريحته فيه الحرية الكاملة فى تخيل الاحداث والسير بها إلى النهاية حسبما يريد ، فلا نبو ولا شذوذ ولا تكلف ، وإنما يسر وتلقائية .

والقصة تبدأ من الوسط ، وبدايتها موفقة غاية التوفيق ، ذلك أن الكاتب اختـار لها الفترة الحاسمة من حياة الموسيقار فؤاد حلمى ، وهى فترة تفصل بين عهدين : عهد كان فيـه الأول على زملائه فى المدرسة ، مهتما بدروسه ، ومفرجا عن نفسه ، كلما اعتراه ضيق أو ملل من الدراسة والاستذكار ، بالعود الذى اشتراه له خاله الشيـخ عبد الله البرقاوى ، وعهد آخر بدأه بانصراف معظـم اهتمامه إلى هوايته الموسيقية ، التى كان يتتلمذ فيها على صديقه الأكبر الأستاذ مراد السعيد . غير أن ذلك لم يدم طويلا ، إذ سرعان ما وجه الموسيقار كل اهتمامه وانشغاله الى الموسيقى ، وأهمل دروسـه ، فتعثر فى امتحاناته أكثر من مرة ، ولم يحصل على الكفاءة ، وذلك بعد أن كان حلمه وحلم أمه وخاله أن يدخل كلية الطب ويتخرج فيها طبيبا .

تبدأ القصة بمحاورة بين الأستاذ مراد السعيد وبين خال الفتى فؤاد حلمى ، وهو الشيخ عبد الله البرقاوى ، الذى أخذ يوجه إلى الأستاذ السعيد قارص الكلم ومر العتاب متهما إياه بأنه هو الذى أفسد ابن أخته الشاب ، وصرفه عن الاهتمام بدروسه بما شغله به من الغناء والموسيقى حتى رسب فى الدور الأول والدور الثانى من امتحان السنة الرابعة ، وهو الذى لم يرسب قبل ذلك فى امتحان قط ، والأستاذ

مراد يحاول أن يسكن غضب زائره باللطف والحسنى إكراما لخاطر صديقه الشاب ، ولكن زائره لا يزداد إلا ثورة واحتداما ، حتى ضاق صدره وعجز عن احتمال ما سمعه من التأنيب المر لغير ذنب جناه إلا أنه شمل ذلك الشاب برعايته وتطوع بتعليمه وإرشاده وتشجيعه حين أنس فيه تلك الهبـة الإلهية السامية ، فصاح به فى غضب :

— كفى يا شيخ عبد الله ، لا آذن لك أن تهاجمنى بأكثر مما قلت .

— إنك قد أفسدت ابن أختى ، وقضيت على مستقبله ، فلا حاجة بى إلى إذن منك لأؤنبك على ما فعلت .

— أى إفساد يا رجل ؟ أيكون هذا جزائى على ما أحسنت إليه وبررت به ؟ وكيف تقول إننى أقضى على مستقبله وأنا أوجهه نحو مستقبل باهر ينتظره ؟

— إنك تسخر منى ولا ريب ، وإلا فكيف تقول لى هـذا وأنت تراه يسقط فى الامتحان مرتين ؟

— لا يحزننك هذا ، فلا قيمة لنجاحه فى الامتحان الذى تذكره . إنك تعده لشىء وفطرته قـد أعدته لشىء آخر . ولا فائدة فى مغالبة الفطرة .

إننا ، هنا ، أمام شخصيتين متباينتين : الأولى ، وهى شخصية الخال ، ذات نزعة عملية واقعية يهمها أن ينجح ابن الأخت ويدخل كلية الطب كى يتخرج طبيبا فيمكنه حينئذ أن يجمع ثروة كبيرة تكفل له الراحة والنعيـم ، إنها شخصية لا تصغى إلا لصوت العقـل . أما الشخصية الأخرى ، الأستاذ مراد السعيد ، فصاحبة مزاج رومانسى تصـم أذنيهـا ، اللهـم إلا عن نداء الفطـرة . وإن الجـو الذى يحيط بـه الأستاذ مـراد نفسـه لجـو مغـرق فى الرومانسية ، فهو رجل فنان ليس فى القطر كله من أحد يضارعه فى ثقافته الموسيقية. ثم إنه لم يكن يهتم بشىء من شؤون الناس ، فقد نفض كفه من غرور الدنيا وباطلها ، فلا يبالى منهـم من قام ومن قعد . كان ينظر إلى الحياة نظر المولىّ عنها لا يعنيه منها أمل يواتيه ، ولا يحـزنه شىء

يفوته • وهو رجل قارب الأربعين من عمره • كان والده من كبار الأغنياء ، وقد أرسله إلى أوربة قبل الحرب الكبرى ، فدرس الفلسفة فى إحدى جامعات فينا • ولكنه مال إلى الموسيقى فدرسها فى المعهد الموسيقى هناك حتى نال إجازته ورجع الى مصر وقلبه يزدحم بالآمال فى أن ينهض بالموسيقى العربية نهضة كبيرة • وأحب فتاة فتزوجها ، فسعد بها حينا من الدهر ، غير أن المنية لم تمهلها فاختطفتها منه وهى أتم ما تكون جمالا ونضرة ، وهو أشد ما يكون شغفا بهـا وهياما ، فكانت وفاتها بعد وفاة أبيه صدمة عنيفة لم تحتملها أعصابه ، فأصابه مس من الجنون دخل من جرائه المستشفى العقلي حيث مكث عاما ونصف عام • ولما شفى من مرضه أشير عليه بالترويح عن نفسه فأغرم بالرحلات ،فقضى عامين يتجول فيهما فى بلدان أوربا وينتقل بين ربوعها، وزار كثيرا من بلاد الشرق • ولمـا عاد من سياحته اختار موقعا يطل على النيل فى الطرف الجنوبى من منيل الروضة فبنى بيتا لطيفا تحيط به حديقة لطيفة • وهو مقيم بهذا البيت الجميل بمعزل عن الحيـاة والأحياء يعيش فيه عيشة التأمل والتنسك قلما يخرج منه إلا لزيارة والدته أو لشهود صلاة الجمعة فى مساجد القاهرة المختلفة ، فقد كان مغرما بالتنقل فيها يجد لذلك متعة خاصة • ويقضى معظم وقته فى المطالعة والتأمل ، وله مكتبة حافلة بصنوف الكتب فى مختلف الفنون ولا سيما الفلسفة والأدب والفنون الجميلة والموسيقى خاصـة ، ويعزف لنفسه بين الحين والحين قطعة يختارها من بتهوفن أو فاجنر أو غردى أو غيرهم من نوابغ الموسيقيين ، وله بضعة ألحان ألفهـا أيام كان واسع الأمل فى الشهرة والنبوغ فى هذا الفن قبل أن تحل به صدمته تلك •

إنها شخصية ما أندر أن تدفع بهـا الأقدار فى طريق أحدنا ، شخصيـة منطوية على نفسها ، قطعت ما بينها وبين دنيا الناس من وشائج ، وانسحبت داخل صومعتها ، تعيش فى عالم الفكر والتأمل والكتب والماضى والموسيقى ، وإن خرجت من اعتكافها فلواجب ملزم تقضيه أو للتنقـل بين مساجد الله ، تجـد لذلك متعـة خاصة •

إنهـا شخصية رومانسية من الفـرع الى القـدم ، كما يقال • وبالمثل شخصية بطل القصة ، الأستاذ فؤاد حلمى ، بحساسيتها المرهفة وحبها الجارف الخالد لإحسان جارتهم ، هذا الحب الذى لا يقلل منه بله يلغيه ابتعادها عنـه وانتقالها مع أسرتها الى الصعيد وانقطاع أخبارها عنه سنوات • بل إن الأخرى التى وجدت لها موضعا فى نفسه، وهى راقصة فى أحد الكازينوهات ، لم يقع لها ذلك إلا لأنها تشبـه حبيبته شبها يكاد يكون تاما ، إلى جانب اتفاقهما فى الاسم • على أنه ينبغى ألا يفهم من هذا أنه أحب هذه الأخرى ، إذ إن مشاعره تجاهها لم تكن أكثر من عطف وشىء من الإعزاز من أجل التشابه الذى بينها وبين حبيبته ، إلى جانب أنه ، حين يلقاها ، يتذكر ويكاد أن يرى حبيبته لحما ودما ، وإن كانت الاثنتان بعد ذلك مختلفتين •

وحتى هـذه الراقصة يمكن أن توضع ، ببساطة ، تحت النمط الرومانسى ، فهى — بنت الليل والرقص والخمر — على استعداد ، حين تعلم بقصة الموسيقار ، لأن تتبعه مقابل مرتب يعوضها عما كانت تكسبه من حياة العبث والخمر ، وتؤذن صاحب الملهى وزبائنها أنها ستهجر ماضيها وستبدأ صفحة جديدة فى حياتها • وفى اللحظة التى ستضع فيها عزمها موضع التحقيق نراها تنقلب وتغير رأيها لا لشىء إلا لتثأر لهذا الموسيقار صاحب النفس الطيبة والقلب الطاهر النبيل من عشيقها ، الذى كان قد تزوج حبيبة الأستاذ فؤاد حلمى بعد أن أجبرها خالها على هذا الزواج ، وإن تكن ، رغم ذلك ، ما زالت متعلقة القلب بحبيبها الموسيقار لا تصمد أمام هواه السـامى المتزايد الذى لم يقدر الزواج على أن يكفكف منه • ولا شك أن تلك التضحية من هذه الراقصة تؤكد صبغة شخصيتها الرومانسية •

وهناك شخصيتان تتميزان عن بقيـة الشخصيات ، فإذا كانت الشخصيات الأخرى خيرة مشرقة بالعطاء والتضحية والمقدرة على الحب والوفاء ، فإن هاتين الشخصيتين تمثلان الجانب المظلم من هذه القصة• فأما الأولى فشخصية صبرى بن عاكف باشا ، وهو شاب معـوج

السلوك مستهتر ، يقضى أيامه ولياليه فى الحانات ودور اللهو الخليع . وقد هام بحب إحدى الراقصات فأنفق عليها كل ما وصلت إليه يده من مال أبيه حتى جأر أبوه بالشكوى من بدواته وصبواته . وصبرى هذا هو الذى تزوج بإحسان حبيبة الموسيقار فؤاد حلمى ، ولكنـه لم يرعو عن الجرى وراء الراقصات فى الملاهى رغم ذلك . وهو عشيق إحسان ، التى ارادت الانتقام منه ، وكانت نهايتها معه أن قتلهـا إثر مشادة بينه وبينها أبدت له فيها احتقارا هائلا ، وأظهرت له أنها كانت تخدعه ، وأنها فى الحقيقة لم تحبه يوما ، وقد دخل السجن فى أثر هذا الحـادث . أما الشخصية الأخـرى فهى شخصية محمود ضياء الدين خال إحسان ، وهو مدرس فظ الطبع ، ثائر الأعصاب ، وصولى ، مغلق الذهن ، روحه مقصوصة الجناح ، فهو لاصق بالأرض مستمسك بترابها ، يقوم الناس على أساس ما يملكون من مال لا على أساس ما يملكون من قلب ذكى ، وموهبة خلاقة ، وحب كبير ، ووفاء ، وإن تكن هذه الشخصية أقل إظلاما ، بعض الشىء ، من الشخصية السابقة ، فمحمود ضياء الدين على أية حال هو الذى كان يقـوم بالإنفاق على أخته وابنتها بعد موت صهره ، وإن كان لابد ، فى نفس الوقت ، أن نعرف أنهما قد ذاقتا على يديه ، مع ذلك ، كأس المرارة مترعة ، وبخاصة إحسان التى أجبرها على الزواج من صبرى الشاب الفاسق اللاهى الذى لم يقدرها قدرها ، وأخذ يخونها ضاربا بقداسة الرباط الزوجى عرض الحائط .

وهاتان الشخصيتان هما أيضا من النـوع الرومانسى ، إذ الرومانسية تتسم بالإطلاق ، وهما سوداوان تماما أو قريبا من التمام .

وهناك شخصيات أخرى لم أشأ أن أتعرض لها بالتحليل : هناك أم فؤاد حلمى ، وأم إحسان ، وهناك زوجة خالها . كذلك هناك عاكف باشا أبو صبرى ، وناظر المدرسة التى كان يتعلم فيها فؤاد حلمى . وأيضا هناك ذلك الكهل الذى قابله فؤاد حلمى فى المقهى وكان له معه شأن ، وهناك الضابط الذى قام بالتحقيق معه حين تقدمت الراقصة إحسان بشكوى ضده فى قسم البوليس .

إلا أن ثمة سؤالا يطرح نفسه هو : ما الذى يمكننا استخلاصه من هذه القصة ؟ إذ من الواضح أن هناك عنصرا من بين الأحداث غير مرئى ، ومع ذلك فهو حاضر دوما وتأثيره عات وحاسم ، وهو القدر . لقد كان من الممكن أن يكون حظ أبطال القصة من السعادة أكبر من هذا (وهذا ، بالطبع ، مجرد تخمين لا نقدر أن نجزم به) . كان من الممكن مثلا أن يثابر فؤاد حلمى على استذكار دروسه ويحصل على الشهادة التى تخوله حق دخول الجامعة ، ولو فى كلية أخرى من تلك الكليات التى لا تستلزم أن يتفرغ لها الطالب تماما . ربما كان خال إحسان فى هذه الحالة يرضى به زوجا إذا تقدم يطلب يدها . شىء آخر ، لماذا أصر صبرى بن عاكف باشا أن يخطب له أبوه إحسان رغم أن أباه استغرب هذا الاختيار ، إذ إن إحسان لم تكن ، فى نظر الباشا ، من أسرة تضارع أسرته جاها ومالا ، وكان يرغب أن يخطب لابنه فتاة من أسرة تكافىء أسرته ؟ هذا ، فوق أن صبرى ما لبث ، بعد دخوله بإحسان ، أن أخذ يتردد على الملاهى ويلاحق عشيقته القديمة الراقصة إحسان التى تشبه زوجته أو تكاد . ألم يكن من الممكن أن ينزل على رغبة أبيه ويصرف النظر على إحسان ويخطب واحدة من أسرة تتناسب مع أسرته مكانة مادية واجتماعية ، ويترك عندئذ إحسان لحبيبها فؤاد حلمى ، الذى تقدم لخطبتها من خالها فرفضه رفضا مهينا جارحا خاليا من أى قدر ولو ضئيلا من الذوق والمجاملة ؟ وموت فؤاد حلمى فى نفس الوقت الذى عزمت فيه إحسان (بعد دخول زوجها البغيض السجن وحصولها على الطلاق منه عن طريق والده ، الذى أخذ يحدب عليها حدبا أبويا أو يزيد) على أن تسعى إلى الزواج من حبيبها ، الذى حرمت منه وحرم منها قبلا ، وذاقا لوعة ومرارة لا يمكن وصفها . أو ليس ذلك قدرا معجزا تتبخر أمامه قدرات البشر وتنهار أرواحهم فيخرون وقد تملكهم اليأس والجنون ؟

إن هنا شيئا أعظم وأضخم من إرادات كل أبطال الرواية ، على رغم أنهم لم يكونوا سلبيين ، وإن لم تكن إيجابيتهم من القوة بمكان واسع (ومع ذلك كانت لهم أعذارهم من الظروف المحيطة بهم والتقاليد

التى يتنفسون فى جوها وتكوينهم النفسى هم أنفسهم فضلا عن هذا).

إن الظروف الخارجية التى تحيط بأبطال القصة وتكويناتهم النفسية وكذلك إراداتهم نلمحها من وراء كل تصرف من تصرفاتهم ، ومن ثم فإن كل ما فى الرواية من أحداث مبرر ، وكل يسلم إلى ما بعده وينتج عما قبله . وهذا عامل قوة الحبكة ، ويضاف إليه عامل آخر هو أن الحوار يلعب دورا هاما فى تطور الحوادث وتصوير الشخصيات . ولقد رأينا من الحوار الذى دار بين الأستاذ مراد السعيد والشيخ عبد الله البرقاوى جانبا من شخصية كل منهما كما سبق ايضاحه . ويمكننا أن ننقل هنا نصا لحوار آخر يدور بين الراقصة إحسان وبين ضابط الشرطة فى القسم ، إذ كان فؤاد يلاحقها ويحاول أن يحادثها ظنا منه أنها إحسان حبيبته ، التى كانت قد تركت القاهرة منذ زمن بعيد قبل أن تكبر وتنضج ، فلما لم يرعو بعد أن زجرته بالحسنى وخافت أن يفسد عليها ، بطيشه واندفاعه ، عملها فى الملهى ، وأن يشتبك مع عشاقها ويبلبل عليها حياتها شكته فى القسم . وقد اقتضى الأمر منها أن تريه شهادة ميلادها كى يقتنع أنها (إحسان) أخرى غير التى يعرف . فلم يكد فؤاد يصدق ما ترى عينه ، وهو ينظر فى شهادة الميلاد ، التى ناوله إياها الضابط ، وصاحبه الكهل بجانبه ينظر فيها معه ، فقال له : — أرأيت يا فؤاد كيف ثبت لك أنها فتاة أخرى ؟

قالت الفتاة تخاطب الرجل وقد كساها الغضب جمالا وزادها فى عين فؤاد شبها بإحسان :

— أى والله قل لصاحبك هذا الشاطر يفتح عينيه جيدا .

فضحك الضابط وقال لفؤاد : نعم ، افتح عينيك جيدا يا شاطر !

وأدركت الفتاة النكته التى يقصدها الضابط فابتسمت وقالت : خير له أن يبحث عن حبيبته الضائعه . فاستأنف الضابط نكتته قائلا « وماذا عليه يا شاطرة لو بحث عنها ؟ إنها والله لجديرة بالبحث والاهتمام » .

إن الحوار هنا يؤدى دوره بنجاح فى الكشف عن نفسيات

الأشخاص ، فبنت الليل تتحدث بلغتها التى تليق بها : (صاحبك ــ الشاطر ــ يفتح عينيه !) والضابط الذى ، لا شك ، قد تعود على معاملة هذا الصنف من النساء يلقف الكرة بمهارة ويلقيها إليها بمهارة أكثر . تقوله الراقصة « قل لصاحبك هذا الشاطر يفتح عينيه جيدا » ، وهى تقصد أن عليه أن ينتبه ولا يخلط بينها وبين إحسان حبيبته ، ويؤمن الضابط على كلامها مكررا إياه بنفس الألفاظ ، ولكنه يقصد معنى آخر . يقصد أن يغازلها ويلفت نظر فؤاد إلى جمالها بأن (يفتح عينيه جيدا !) . والفتاة تفهم المراد من تعليقه وإيمائه الخفية فترد عليه قائلة : « خير له أن يبحث عن حبيبته الضائعة » أى بعبارة أخرى « ليس عندى وقت له . وعليه فلا يفتح عينيه لا جيدا ولا غيره . . . إلخ » .

وكان يمكن أن يؤدى وصف الطبيعة فى القصة دورا أكبر من الدور الذى لعبه ، إذ هناك مواقف كثيرة خالية من تصوير الطبيعة ، وكان من المستطاع أن تجىء أكثر فنية وتأثيرا لو جاء وصف المنظر الطبيعى كخليفة لها تتناغم مع أحداثها وتبرز نفسيات شخصياتها ، وهكذا . ومع ذلك فإن اللوحات الطبيعية التى رسمها المؤلف كانت منسجمة جدا فى مواضعها مع العناصر الأخرى ، كهذا الوصف الذى ، على إيجازه ، يؤدى دوره كخلفية تبرز الأحداث وتتلاحم معها تلاحما عضويا : « وأقبل الليل يسحب ذيوله على الكون النشوان ، وطلع القمر فسكب أشعته على مياه النهــر ، وأخذت الضفادع تنق كأنها تحتفل بليلة عرس . فشعر الحبيبان بنشوة نسيا فيها الدنيا ، وظلا يمشيان على غير هدى ، ويقفان الحين بعد الحين فيعتمدان على حاجز النهر أو يستندان إلى جذع إحدى الأشجار ، ولم يوقظهما من نشوتها إلا الجسر الأعمى » .

كذلك يلاحظ على المؤلف أنه يقدم بعض الشخصيات دفعة واحدة ، وهذا إن كان مقبولا فى الشخصيات الثانوية التى لا تلعب دورا ذا شأن فى القصة ، فليس بمقبول مع الشخصيات الأولى كالأستاذ مراد السعيد مثلا . وربما كان هذا بسبب أن الرواية قــد بدأت كما قلت

من منتصف المسافة الزمنية التى تستغرقها حيوات أبطال القصة ، فكان معجلا فى التعريف بماضى هذه الشخصيات ، ولذلك نجد أنه فى بعض أجزاء من هذا الماضى يغلب عليه السرد ، فتقل حيوية هـذه الأجزاء ويصبح إيقاعها جافا رتيبا بعض الشىء .

على أن الذى لا يمكن أن ينسى هو هذه البراعة الهائلة فى التحليل النفسى ووصف سلوك الأشخاص الدال على حالاتهم المرضية . وإن هناك صورا كثيرة لبعض أبطال القصـة ، تصفهـم وهم يتخبطون مكروبين يائسين أو وهم يهذون ، لا يملك الناقد نفسـه إزاءها إلا الإعجاب البالغ .

فمثلا هذه الصورة التى يصف فيها باكثير إحسان بعد أن دخل زوجها السجن لقتله عشيقته الراقصة ، وازدياد شوقها إلى حبيبها ، الذى حرمت منه ظلما ، وإلحاح العلة واليأس عليها ، ومعرفتها أن شابا قد قابل طفلها وهو مع مربيته على رصيف النيل وأنه ، لا شك ، قـد عرف من ملامح الطفل ومن المكان الذى قابله هو ومربيته فيه أنه لبن إحسان :

« بيد أن إحسان ما لبثت أن تذكرت أغنية « الطفل » (أغنيـة نظمها الموسيقار إثر حادثته مع الطفل) وانتفضت معانيها حيـة فى قلبها من جديد ، فجعلت كلما رأت لبنها اهتاجت شجونها . وكانت إذا خرجت تتنزه فى الحقول تستعيد الخادمة قصة الشاب الوجيـه الذى حمل شوقى فى ذراعه ، وتسألها فى أى موضوع فى جسمه قبله ، فإذا أخبرتها الخادمة بما كان جذبت الطفل من يدها بحركة عصبية ، واندفعت تقبله فى المواضع التى قبله الشاب فيها ، بقوة وحرارة ، حتى إن الخادمة لتشفق على الطفل من قبلها العارمة ، وحتى إنه ليفرق أحيانا فيصيح باكيا » .

إنها بدايات الجنون . وصورة أخرى :

« على أنها ما لبثت بعد ذلك بقليل أن اعتراها ضرب من الوجوم وميل إلى الوحدة ، فإذا فاجأها أحد فى خلوتها وجدها كمن تتحدث

إلى نفسها ، فحينا تعبس وحينا تبتسم ، فلم يشك من حولها أنها وشيكة أن يعتريها الجنون » .

على أن المؤلف يبلغ قمة الإبداع فى وصف أوهام أبطاله التى تخيل لهم أنهم أمام أرواح الموتى الذين بعثوا من العالم الآخر فتصطبغ المشاهد حينئذ بصبغة العنف والتوحش : « وانقطع الصوتان هنيهة ،وإذا جانب القبر يتحرك ،فنهضت المرأتان وتقهقرتا حتى لصقت ظهورها بجدار الطلل وعيناهما تلتقيان مرة وتنظران إلى القبر أخرى ، وما لبث القبر أن انشق فانبثق منه رجلان فى ثياب بيض فعرفت كل منهما صاحبها ، وجعلت ترنو إليه ، ولكنهما وقفتا مبهوتتين صامتتين إلى أن تقدم الشاعر نحو حبيبته فبسط لها ذراعيه وهو يقول : « هلمى يا أسماء فقد عفوت عنك ! عزيز على أن يمس العذاب هذا الوجه الجميل » .

وانطلقت المرأة الى حبيبها فضمهما عناق طويل ! وظلت إحسان واقفة مكانها تنظر إليها مرة وإلى حبيبها أخرى ، وهو كذلك يتردد طرفه بينها وبين الحبيبين المتعانقين وعلى وجهه ابتسامة حزينة ، كأنه يريد أن يقول شيئا فلا يستطيع ! ثم خانها الصبر فقالت له بصوت مكلوم : « فؤاد ، ألا تعفو عنى أنت يا حبيبى أيضا كما فعل صاحبك ، وتريحنى من عذابى كما أراحها من عذابها ؟ فؤاد ، ألا تكلمنى يا فؤاد ؟ لماذا تنظر واجما هكذا إلى ؟ أجبنى ! أجبنى !

ـ لقد عفوت عنك يا إحسان قبل أن تسألينى وإنما يؤسفنى أن لا أستطيع الآن أن أريحك من عذابك » .

أما لغة الكاتب فجزلة ، وتراكيبها قوية ذات أسر . وأسوق هذا النموذج للتدليل على ما أقول :

« وجلستا تتباثان الشوق وتتقاصان أنباء ما جرى للأسرتين المتحابتين فى أسيوط والقاهرة منذ فرقت بينهما يد الأيام . وإن مجال

القول لذو سعة ، وإنهما لتودان أن تحيطا بكل ما يشوقهما من الأنباء فى أقصر ما يكون من الوقت كأنهما تخشيان أن لا تواتيهما الفرصة لقضاء وطرهما وشفاء غلتهما من الحديث » .

فالكاتب يستخـــدم هذين الفعلين « تتباثان . تتقاصان » الدالين على التفاعل بدل أن يلجأ إلى جملة طويلة للتعبير عن المعنى الذى يعبر عنه كل منهما مثـــل « تبث كل منهما الأخـرى أفراحهـــا وأشجانها . . . إلخ » . فهذا ما أقصده بأسر التراكيب وقوتها . كذلك هناك مثل هذا التركيب الذى يحمل مسحة لقديم : « وإن مجال القول لذ وسعة ، وإنهما لتودان . . . إلخ » . أما الألفاظ فمفردات مثل (وطرهما — غلتها) عليها طابع الجزالة والقوة . فلغة القصة تمضى هينة لينة منسجمة مع جو القصة ذات الحزن الذى يرق حينا ويعنف حينا ، وينتهى نهاية مأساوية .

وإذا كان باكثير قد أراد بهذه القصة أن يحيى الموسيقار المصرى العظيم فؤاد حلمى بعدما مضى إلى ساحة الخلود ، فمن الواجب علينا نحن أيضا أن نبعث إليهما معا من عالمنا إلى حيث هما فى رحاب الرحمن أرق تحية وأعظم تقدير .

قنديل أم هاشــم ـــ يحيى حقى

ط • سلسلة « اقــرأ »

هذه القصة تقع فى أربع وخمسين صفحة من القطع الصغير ، وقد ظهرت لأول مرة فى سنة ١٩٤١ م • وهى ، ككثير من القصص ، قد انقسم النقاد بشأنها ، فمنهم من رفعها إلى عنان السماء ، كالدكتور على الراعى (فى كتابه « دراسات فى الرواية المصرية ») والدكتور مصطفى بدوى (فى درسة له عن هذا العمل ظهرت فى مجلة « الأدب العربى » ، التى تصدر بالإنجليزية فى بريطانية وأمريكة) ، ومنهم من هاجمها وقلل من شأنها كالدكتور رشاد رشدى • أما رأينا فيهـا فيها فإننا نتوكل على الله ونقول : أول ما يلفت النظر فى هـذه القصة هو طريقة السرد ، فإن الكاتب قد اختار إحدى شخصيات القصـة لتروى لنا حوادثها ، وتصف لنا شخصياتها • والواقع أننى لا أستطيع أن أجد سببا واحدا مقنعا (أو حتى غير مقنع) لعدول الكاتب عن إسناد مهمة السرد للراوى المجهول العليم بكل شىء • إن اختياره لابن أخى إسماعيل بطل القصة هو عوار فنى فادح ، ذلك لأن هذا الراوى لا يقوم بأى دور فى القصة • بل ولم تصدر عنه ولو كلمة واحدة من أولها إلى منتهاها ، ولا أبوه ، الذى هو أخو بطل قصتنا • إنما نفاجأ به يروى لنا من أحداث القصة حتى ما لا يمكن أن يكون قد رآه أو حكاه له عمه ، كتفصيلات علاقة هذا الأخير بمارى الأسكتلندية ، التى قابلها أثناء دراسته ببريطانية ، وأحبها وكان لها فى حياته تأثير عنيف ، وكذلك الأحاسيس الجنسية التى كانت تمور فى جسد هذا العم وهو فى أوائل الشباب حينما كان يندس بين النساء والفتيات اللائى يذهبن لزيارة مقام السيدة ينب (رضى الله عنها) • • • إلخ • وحتى يكون القارىء على بينه مما نقول نسوق إليه مثالا وحدا هو قوله : « اقتربت المراهقة ، وأخذ جسده (أى جسد عمه) يفور ، وكأنه مرغم ، فهو فريسة ممزقة بين قوى دافعة وأخرى جاذبة ، يهرب من الناس ويكاد

يجن لوحدته . بدأ يشعر بلذة غريبة فى أن يندس بين المترددات على المسجد ، ولاسيما يوم الزيارة . فى هذا الزحام كان معنى اللباس عنده أنه فواصل بين الأجساد العـارية ، يحس بها فى صدمة هينـة أو احتكاك وامض . فى وسط هذه الأجساد كان يشعر بلذة المستحم فى تيار جار لا يبالى نقاء المـاء . روائح العطر والعـرق لا تكربه بل يتشممها بخيشـوم الكـلاب . لا يخلو يـوم الزيارة من بعض الومسات . . . إلخ » (ص ١٤) .

قد يقال : ربما كانت علاقته بعمه حميمة إلى الحد الذى قـد يكون العم قد أفضى إليه بكل هذه الأمور ، إلا أن ذلك أمر جد مستبعد، وبخاصة فى مثل ذلك الوقت المبكر من تاريخ المجتمع المصرى الحديث (فى أوائل الأربعينات على أقل تقدير) . ليس ذلك فقط ، فإن نهاية القصة نفسها تقطع ، بما لايدع مجالا لأى قدر من الشك ، بأن علاقته بعمه لم تكن قط بالتى تجعله يعرف منه هذه الأسرار . اسمعه يقـول فى ختام القصـة : « إلى الآن يذكره أهل حى « السيدة » بالجميل والخير ، ثم يسألون الله له المغفرة . مم ؟ لم يفض إلى أحد بشىء ، وذلك من فرط إعزازهم له . غير أننى فهمت من اللحظات والابتسامات أن عمى ظل طول عمره يحب النساء ، كأن حبه لهن مظهر من تفانيه وحبه للناس جميعا . رحمه الله » (ص ٥٨) . إنه إذا كان يجهل عن عمه أمرا كهذا ، وتكون وسيلته إلى معرفته هى مجرد التخمين ، مع أنه بطباع الومسات والساقطات جد خبير (ص ١٥) ، فمن الواضح الذى لا جدال فيه أن عمه لا يمكن أن يكون قد أخبره بأسراره الأخرى التى أشرت قبل قليل إلى بعضها ، فمن أين عرف إذن بها ؟ ألم أقل فى بداية كلامى إن الكاتب قد أخطأ حين عدل عن إجراء السرد على لسان الراوى المجهول العليم بكل شىء ؟

ويزيد الطين بلة أنه وهو يتحدث عن عمه ينسى (أو قل : ينسى الكاتب) فيسميه « إسماعيل » ، هكذا من غير « عمى » مثلا أو شىء من قبيلها ، وكأنه يتحدث عن ولد من لداته . لقد اطردت تسميته لعمه على هذا النحو حتى أصبح ذلك هو القاعدة ، وأضحى قوله : « عمى

إسماعيل » هو الشذوذ ، مع أن الشيخ درديرى نفسه لا ينادى هذا العم إلا بـ « سى إسماعيل » (ص ١٦ مثلا) . كذلك نراه حين يذكر جده يقول : « الشيخ رجب » ، كما يقول عن جدته : « الست عديلة » ، هكذا ، كما لو كانا لا يمتان إليه بأية صلة . بل إنه ليذهب فى التحرر وعدم الاحترام أو التحرز فى كلامه عن عمه إلى وصفه بقوله : « روائح العرق والعطر لا تكربه بل يشمها بخيشوم الكلاب » (ص ١٤) .

إن هذا كله لا يمكن صدوره من ابن أخى بطل القصة . وفضلا عن ذلك فإن الكاتب كثيراً ما يسهو ، فيأتى السرد كما لو أن الراوى ليس إحدى شخصيات القصة ، بل هو ذلك الراوى المجهول الذى يفترض فيه علمه بكل شىء ، وحضوره فى كل مكان ، واستماعه لكل ما يدور بين أبطال القصة من أحاديث أو يجول بنفوسها من خواطر أو يجيش بقلوبها من مشاعر وأحاسيس ... إلخ . فمثلا يبدو هذا الراوى (فى ص ١٦) وكأنه يعرف عن الشيخ درديرى خادم مقـــام السيدة أكثر مما يعرفه عنه زملاؤه (هذا فى الوقت الذى رأيناه فيه يجهل ما يعرفه الناس جميعا عن تعلق عمه بالنساء . لا تنس ذلك) :

« فى هذا الزيت مورد رزق متسع الشيخ درديرى ، ومع ذلك لا تظهر عليه آثار النعمة ، فجلبابه القذر هو هو ، وعمامته الغبراء هى هى . وماذا يفعل بنقوده ؟ هل يكنزها تحت بلاطة ؟ يتهمه زملاؤه أنه يحرقها فى الحشيش بدليل سعاله الذى لا ينقطع ، وبدليل ما فى طبعه من ميل (للقفش) والتنكيت . والحقيقة أنه مزواج لا يمر العام إلا ويبنى ببكر جديدة ... » . بل إنه ليعرف من التفاصيل الصغيرة المجهولة مثل ما هو آت وما جاش فى قلب المومس حينذاك من مشاعر الندم والرغبة فى التوبة ، لا بل ومشاعر السيدة زينب هى أيضا ، أى أن علمه محيط بالأحياء والأموات جميعا : « ووضعت الفتاة شفتيها على سور المقـــام . ليست هذه القبلة من تجارتها ، بل من قلبهـــا ، ومن ذا الذى يجزم بأن أم هاشم لم تسع إلى السور قد هيأت شفتيها من ورائه لتبادلها قبلة بقبلة ؟ » (ص ٢٣) . والغريب الذى لا ينقضى منه العجب أن هذا الصبى المعجزة يعجز بعد ذلك كله عن أن يعرف من

الذى أشار على جده بإرسال ع[illegible] إلى أوربا : « لا أدرى من االذى قال له : لماذا لا ترسل ابنك إلى أوربا ؟ » (ص ١٩) .

وهذا التناقض المعيب فى زاوية السرد قد أدى إلى التناقض فى رواية الحدث الواحد نفيا وإثباتا . فمثلا نجد الراوى (ص ٣٥) يذكر أن إسماعيل حين عاد من أوربة لم يرسل برقية إلى أهله بميعاد وصوله ليستقبلوه فى الثغر عند نزوله من الباخرة ، وفضل أن يفاجئهم فى البيت . ليس هذا فحسب ، بل إن هذا الراوى حين يستعرض أفراد الأسرة عند عودة إسماعيل لم يذكر إلا جده (والد إسماعيل « عمه »)، وجدته وفاطمة النبوية ، وأم محمد فقط (ص ٣٦ — ٣٨) ، يعنى باختصار أنه هو نفســـه لم يكن موجودا (ودعنا من أبيه ، الذى لم يرد له ذكر ولو مرة واحدة،ولو فى كلمة واحدة)ترى ألم يكن قد ولد بعد؟ جائز جدا ! وبخاصة أنه يعقب على ذلك بقوله : اعترف لى إسماعيل (إسماعيل ، هكذا « حاف ») فيما بعد (بعد ماذا ؟ ألا يمكن أن يكون قصده : « بعد أن ولدت وكبرت » ؟) بأنه حتى فى االلحظة التى كان يجب أن تشغله سعادة العودة إلى أحضان والديه عن القياس والمقارنة والنقد لم يملك نفسه من التساؤل : كيف يستطيع أن يعيش بينهم ؟ وكيف سيجد راحته فى هذه الدار ؟ » (ص ٣٨) . ومع ذلك كله نراه (٢٥) يقول : « ومرت سبع سنوات ، وعادت الباخرة . من هذا الشاب الأنيق السمهرى القامة المرفوع الرأس ، المتألق الوجه ، الذى يهبط سلم الباخرة قفزا ؟ هو والله (انظر كيف يحلف بكل جرأة على شىء لم يشاهده !) إسماعيل بعينه . أستغفر الله ! هو الدكتور إسماعيل ، المتخصص فى طب العيون ... إلخ » . والطريف أنه حين يستغفر الله (وقد ظننت أنه يستغفره من الحلف على شىء لم يره ، أو على الأقل من منـــاداة عمه بـ « إسماعيل » مجردة) نفاجأ بأنه يستغفر الله لأنه لم يقل « الدكتور إسماعيل » ، ونعجب من ثمة من هذا الذى يتحرج من سرقة حبل رميم ، بينما لا يشعر بذرة من تألم لسرقة جمل بأكمله !

وأحب الا تفوتنى الإشارة إلى أن مثل هذا الاضطراب فى زاوية

السرد لا تخلو منه قصة عظيمة مثل « مرتفعات وذرنج » ، التى تغطى روعتها الغامرة على هذا العيب . أما هنا فإن النقص جد واضح بحيث لا يستطيع الناقد أن ينساه أو على الأقل يتجاهله (وبالمناسبة فإن قصة « الأرض » لعبد الرحمن الشرقاوى تعانى أيضا من العيب ذاته . ولكن من الظلم أن نقارن بينها وبين أية من هاتين القصتين) .

على أن فى السرد ، إلى جانب ذلك ، بعض الحوادث غير المعللة . فمثلا لماذا خيل لإسماعيل فى اليوم السابق على سفره إلى بريطانية « أن فى الميدان حركة غير التى عهد ، كأن القوم قد أصبحوا أسرع مشية » ، ولا لماذا « ود لو وقف واحد من المندفعين وبادله الحديث »؟ (ص ٢٢) . بل إن هذه الرغبة الأخيرة لتبدو غريبة إذا عرفنا أنه كان حينئذ فى طريقه لمقــام السيدة ، ربما ليقابل هناك « فتاته السمراء » (المومس الفاضلة ، التى هى فوق ذلك مومس أدبية لها أسلوب يضارع أسلوب يحيى حقى دفئا وجمال تصوير ، ولكن هذا شىء آخر سنعالجه فى حينه) ، فإن من غير المعقول أن يهتم من هو ذاهب لمقابلة « فتاته السمراء (أو البيضاء ! لا يهم) » بأن يكلمه الناس أو لا يكلموه ، فإن اللقاء المرتقب كفيل بشغل ذهنه وقلبه بل وجسده أيضا شغلانا تاما .

فإذا انتقلنا إلى الوصف، كان لزاما علينا أن نشيد ببراعة المؤلف فى رسم الصورة المرتجاة ، سواء كانت صورة لمكان أو صورة لشخصية من الشخصيات . إنه ، بلمسات قليلة وسريعة ، قادر على أن يقيم الصورة حية نابضة وفاتنة . انظر مثلا إلى هذه الصورة لما حول جامع السيدة أو قل هذا الشريط من الصور كيف ان المؤلف بكلمات جد قليلة يجعله يتحرك أمام ناظريك ، وتدوى أو تهمس أصواته فى أذنيك :

« صفوف تستند إلى جدار الجامع جالسة على الأرض ، وبعضهم يتوسد الرصيف . خليط من رجال ونساء وأطفال ، لا تدرى من أين جاءوا ولا كيف سيختفون . ثمار سقطت من شجرة الحياة فتعفنت

فى كنفها • هنا مدرسة الشحاذين • حامل كيس اللقــم يثقل ظهره ينادى :

— لقمة واحدة لله يا فاعلين الثواب ، جاعان •

والشابة التى تنبت فجأة وسط الحارة عارية أو شبه عارية :

— ياللى تكس وليه يا مسلم ربنا ما يفضح لك وليه !

صوتها الصارخ يجذب الوجوه للنوافذ ، وعيناها الساحرتان تستهويان المطلات فتمطر عليها أكوام من الخرق ورث الثياب ، فى لحظة واحدة تذوب وتختفى ، فلا تدرى أطارت ، أم ابتلعتها الأرض فغارت •

وهذا بائع الدقة الأعمى الذى لا يبيعك إلا إذا بدأته السلام ، وأقرأك وراءه الصيغة الشرعية للبيع والشراء •

وإذا دلفت من الميدان إلى مدخل شارع مراسينة سمعت ضجيج السكارى فى خمارة أنسطاسى التى يلقبها أهل الحى بفكاهتهم « خمارة أنست » ، يخرج منها سكير هائج يتطوح ويتعرض للمــارة •

— ورونى أجعص فتــوة •

— جتــك لهــوه يا بعيــد •

— سيبوه فى حاله دا غلبــان •

— ربنا يتــوب عليــه • » (ص ١١ — ١٣) •

ولعلك لحظت الشذوذ التى يلف كل شخصيات الشريط ، شذوذ المظهر أو شذوذ النفس ، أو كليهما • وكله كوم ، وبائع الدقة (الدقة ! لا تنس) الأعمى الذى لا يبيعك إلا إذا بدأته السلام ، وأقرأك وراءه الصيغة الشرعية للبيع والشراء (كأنه بائع محنط لا يعيش فى دنيا الواقع ، وإنما فى بطون بعض كتب الفقــه التى صنفها فقهاء متزمتون

متحجرون !) كوم آخر ! أرأيت فتنـــة كهذه الفتنة ؟ بيد أنها (تذكر !) فتنة أسيانة تملأ النفس بشجن غامض ، لا يكمدها ، ولكنه يحيل الدنيا من حولها إلى لون رمادي ناصل • ويبدو أن المؤلف يبلغ قمة البراعة الفاتنة كلما وصف ميدان السيدة • ترى أهى بركة أم ها شم كمـــا يحلو له أن يقول (وإن كان كاتب هذه السطور لا يؤمن بالبركة بهذا المعنى) ؟ (انظر شريط الصور الثانى الذى رسمه لميدان السيدة • ص ٤٢ — ٤٥) •

وبهذه اللمسات المركزة أيضا يقدم لنا المؤلف (على لسان الراوى) حياة إسماعيل فى بريطانية والتغيرات الروحية والشكلية التى اعتورته ، والدور الذى اضطلعت به فى حياته مارى الأسكتلندية :

« لقد أخذ هذا الفتى الشرقى الأسمر بلبها فآثرته واحتضنته • عندما وهبته نفسها كانت هى التى فضت براءته العذراء (انظر كيف لم يقل المؤلف : « فضت بكارته » بل قال « فضت براءته العذراء » ، محورا فى التعبير الشائع ، تجنبا لخدش الشعور ، ومطابقة للواقع فى ذات الوقت ، فالرجل لا يكون بكرا ، وإنما المرأة) •

قال لهـــا يومـــا :

— سأستريح عندما أضع لحياتى برنامجا أسير عليه •

فضحكت وأجابت :

— يا عزيزى إسماعيل • الحياة لسيت برنامجا ثابتا ، بل مجادلة (أيقصـــــد « ديكالكتيك » بمصطلـــــح الماركسية ؟) متجـــــددة يقـــــول لهـــا : « تعـــالى نجلس » ، فتقـــول له : « قـــم نسر » • يكلمها عن الزواج ، فتكلمه عن حاضر اللحظة ••• إن أخشى ما تخشاه هى القيود ، وأخشى ما يخشاه هو الحرية ••• إلخ » (ص ٢٩ — ٣٠) • وهى لمسات ، على رغم إيجازها وخاطفيتها ، تريك بمنتهى القوة والوضوح كيف تتعارض العقليتان والنفسيتان ، فإسماعيل يميل إلى الاستقرار ، أما مارى فهى مولعة بالحركة مفعمة بالحيوية ، وإن

كانت الحيوية هنا هى حيوية التى لا تؤمن إلا بالواقع واللحظة الراهنة والحياة الدنيا ، فهى من ثمة حيوية قلقة ، وإن بدت للعين العجلى وكأنها مظهر السعادة التامة • ولكن هذه قضية أخرى •

ومع ذلك فإنى أحب أن أقف هنا قليلا لأناقش بعض التفصيلات والإشارات التى وردت فى حديث المؤلف (على لسان الراوى طبعا) عن الحياة فى بريطانية • فأستاذ إسماعيل فى بريطانية يناديه بـ « يا مستر إسماعيل » (ص ٢٥) ، مع أن لقب « مستر » فيما نعرف لا يضاف إلى اسم الشخص بل إلى لقبه ، أى أنه لو خاطب أحـد الإنجليز مؤلف روايتنا هـذه مثــلا لمـا ناداه بـ « يا مستر يحيى » ، بل بـ « يا مستر حقى » • وفى صفحة ٣٠ نرى الراوى يقول عن مارى وإسماعيل : « رأته يطيل جلسته بجانب الضعفاء من مرضاه ، ويخص بعطفه من يلحظ فيه آثار تخريب الزمن للأعصاب والعقول ، وما أكثرهم فى اوربا ، يجلس صامتا ينصت لشكواهم • وكان أكبر كرم منه أن يماشى منطقه منطقهم المريض • لحظته (مارى) وحاجة المرضى والمهزومين تطبق عليه يتشبثون به ، كل يطلبه لنفسه ، فأقدمت وأيقظته بعنــف :

ـــ أنت لست المسيــح بن مريم ! ••• إلخ »

والذى أعرفه أن ذلك لا يمكن أن يوجد فى بريطانية ، وبخاصة فى تلك الفترة التى تتناولها القصة ، عندما كان المـد الاستعمارى الإنجليزى قد بلغ أعلى قممه ، وكانت النفسية الإنجليزية من التكبر والغطرسة بحيث لا يمكن أن تدع مثل هذا الضعف يطل من داخلهـا أمــام شاب ينتمى إلى أمــة تحتــل جيوشهــم بلادها ، ويسرقون مواردها ،ويوجهون سياستها كما يحبون، كما أن لكل مريض مع الطبيب وقتا محددا لا يتجاوزه (عشر دقائق ، عندما كنت هناك فى النصف الثانى من السبعينات) ، إلا إذا كانت حالة المريض تستدعى أطول من ذلك ، فيعطى له عشرون دقيقة ، ويحدد ذلك مقدما) ، وكل شىء هناك منظم بطريقة لا مجال فيها لمثــل هذه العواطف التلقائية ، وإلا لمــا استطاع دولاب العمل أن ينتظمَ أو تستمر له حركة (ودعنا الآن من

السؤال عما كان يفعله إسماعيل هناك : أكان يطلب العلم ، أم كان يحترف الطب ؟) .

أما قوله ماري له : « أنت لست المسيح بن مريم » فإنه تعبير إسلامي ، لأن الأوربيين يسمونه عليه السلام Jesus Christ أو Jésus - Christ ... إلـخ ، وهو ما يمكن ترجمته بـ « عيسى المسيح » ، أما نسبته إلى أمه فذلك أسلوب القرآن ، ردا على النصارى الذين يزعمون أنه ابن الله ، تعالى الله عن ذلك علوا كبيرا !

على أن هناك عبارة وردت في نهاية الفصل السادس من القصة يبدو لي أن المؤلف قد جرى بها قلمه وهو ساه ، فإن إسماعيل ، بعد أن انقطعت علاقته بماري إذ كانت قد ملته وانصرفت عنه إلى شاب من بني جلدتها ، أراد عندما حانت عودته إلى مصر أن يودعها ، فجاءت ووهبت له نفسها مرة أخرى ، وهتفت به وهي تنصرف على دراجتها :

— آمل أن أراك في مصر يوما من الأيام ، ومن يدري ؟ فإلى اللقاء إذا ، ولا أقول وداعا» . والعبارة التي أقصدها هي العبارة التالية التي عقب بها المؤلف على هذا التطور الأخير : « نساء العصر الحديث، كم ذا يواجهن الاحتمالات بقلوب ثابتة ، شجرة الحياة أمامهن مثقلة بالثمر منوعته . لهن شهية مفتوحة ، فلم التأسي والبكاء على ثمرة والشجرة مفعمة ؟ » (ص ٣٣) . إن من الواضح ألا معنى لهذا التعليق لأنه يناقض الواقع ، فإن ماري لم تفقد إسماعيل حتى تبكي من ثمة أو لا تبكي عليه ، ولكنها ، كما سلف القول ، هي التي زهدت فيه، أو على حد تعبير الكاتب نفسه : « إنها ككل فنان يمل عمله حين يتم . شفي إسماعيل ففقد كل سحره . أصبح كغيره ممن تعرفهم . فلتجرب إذن صديقها الجديد » (ص ٣٢) .

كذلك ففي القصة بعض العبارات الأخرى التي يظهر أنها سقطت من سن قلم الكاتب على غير تفكير منه ، فمثلا بعد أن عاد إسماعيل من بريطانية إلى القاهرة ، وبعد أن قضى في تلك العـودة الأسابيع

الطوال ، إذا به فجأة يعتريه الوجوم . لماذا ؟ لأنه « تذكر أنه لم يأت معه من أوربا بهدية لأسرته » (ص ٣٥) . أيظن المؤلف أن أحدا يمكن أن يصدق هذا ؟ لذلك قلت إن هذه العبارة قد سقطت ، فيما يظهر ، من سن قلمه على غير تفكير منه . على أن للكاتب ، فى تشريح نفسية الأوربيين ، لفتات مذهلة . خذ عندك مثلا وصفه لشخصية المرأة اليونانية صاحبة النزل الذى انتقل إليه إسماعيل بعد ضيقه بالعيشة مع أهله وهروبه من الدار :

« باع كتبه وبعض الأدوات التى أحضرها معه من أوربا ، وسكن فى غرفة ضيقه فى بنسيون مدام أفتاليا ، وهى سيدة يونانية بدينة أخذت تستغله منذ أول وقوعه فى يدها حتى لتكاد تضع فى كشف الحساب تحية الصباح ، أو تستقضيه خطوتها إذا قامت وفتحت له الباب . حاسبته مرة على قطعة سكر استزادها فى إفطاره . يحس بأبتسامتها أصابع تفتش جيوبه . أهداها بعض الفطائر والسجائر فأخذتها نهمة متلهفة ، وفى الصباح سألته ألا يطيل السهر فى غرفته حرصا على الكهرباء » (ص ٤٩ — ٥٠) . إلا أننى أختلف معه تمام الاختلاف حول ما قاله عقيب ذلك : « لا شك أن الإفرنج فى مصر من طينة أخرى غير التى رآها فى أوربة » ، فإن الأوربيين ، بوجه عام ، هم هكذا ، فى أوربة أو فى غير أوربة . ويبدو أنهم ، فى علاقتهم بالشعوب المتخلفة والمسلمين من بينهم بالذات ، قد مردوا على الأخذ فقط ، فإذا أعطوا كان العطاء شحيحا وفى أضيق الحدود . وإنى لا أقول هذا الكلام إلا بعد تجارب طويلة معهم . إنهم باختصار لا يعرفون شيئا اسمه « الاعتراف بالجميل » . ومن يرد دليلا آخر على ما أقول فليرجع إلى مقالة كتبها المرحوم د . أحمد أمين (فى « الثقافة » القديمة ، فيما أظن ، فى الأربعينات) عن قصة تأليف المستشرق الإنجليزى إدوارلين لمعجمه « مد القاموس » وتنكره ، بعد أن فرغ من تأليف هذا المعجم ، للجميعل العظيم الذى قلده إياه شيخ أزهرى لا أتذكر اسمه الآن (ولعله إسماعيل ايضا) ، وهو جميل علمى وإنسانى ، ولولاه لما استطاع لين أن يصنف معجمه . ولكن طبيعته

الأوربية الإنجليزية غلبت عليه ، فاتهم الرجل بالجشـــع ، مع أن د . أحمد أمين قد روى أن هذا الشيخ وقف إلى جانبه فى محنة مالية مر بها ، وأبدى له من ضروب التعاطف والوفاء ما كان كفيلا أن يحرك قلب الحجر ، ولكن ماذا نفعل مع هؤلاء القوم وهذه جبلتهم ؟

كذلك فإن له ، فى وصف الجموع التى يموج بها ميدان السيدة ، كلاما فى العظم : « أشرف على الميدان فإذا به يمــوج كدأبه بخلق غفير ، ضربت عليهم الذلة والمسكنه وثقلت بأقدامهم قيود الذل . ليست هذه كائنات حية تعيش فى عصر تحرك فيه الجماد . هذه الجموع آثار خاوية محطمة كأعقاب الأعمدة الخربة ليس لها ما تفعله إلا أن تعثر بها أقدام السائر . ما هذا الصخب الحيوانى ؟ وما هذا الأكل الوضيع الذى تلتهمه الأفواه ؟ يتطلع إلى الوجوه فلا يرى إلا آثار استغراق فى النوم كأنهم جميعا صرعى أفيون . لم ينطق له وجه واحد بمعنى إنسانى ، هؤلاء المصريون جنس سمج ثرثار أقرع أرمد ، عار حاف ، بوله دم ، وبرازه ديدان ، يتلقى الصفعة على قفاه الطويل بابتسامه ذليلة تطفح على وجهه . ومصر ؟ قطعة (مبرطشة) من الطين أسنت فى الصحراء ، تطن عليها أسراب من الذباب والبعوض ، ويغوص فيها إلى قوائمه قطيع من جاموس نحيل . يزدحم الميدان ببائعى اللب والفول ، وحب العزيز ، والهريسة والبسبوسة ، والسمبوسكة بمليم الواحدة .. » (ص ٤٢ ــ ٤٣) . إن هذا الكلام لا يزال صادقا ، فى مجموعه ، حتى الآن . ولا أظن أن ثمة عاقلا يمكن أن تخدعه القشرة التى تغيرت ، فإن « البلوفرات » المشتراة من المنطقة الحرة ببورسعيد حتى لو بلغ ثمن الواحد منها مائة جنيه ، لن تقلب التخلف تقدما ، ولا الاعتماد على هذه الدولة أو تلك فى معظم حاجاتنا إلى استقلال حقيقى . ودعك من الصياح الفارغ بأننا أصحاب سبعة آلاف سنة من الحضارة ، فإن الواقع اليومى هو ابلغ رد ، فنحن جميعا نخوض كل يوم بحارا من البول والبراز اللذين نسميهما ، تخفيفا ، بـ « المجارى » والنتانة تملأ خياشيمنا ، ولا تتركنا حتى ونحن فى بيوتنا ، بل تعكر صفو حياتنا . ثم إنه ليس الفتى من يقول : كان أبى « بل الفتى من يقول :

« هأنذا » . ومادمنا بصدد الحديث عن التخلف والتقدم فلابد من القول بأن الكاتب فى اتخاذه مقام السيدة زينب وزيت القنديل المعلق فى سقفه رمزا على الإيمان (الذى ينبغى أن يصاحب العلم) لم يكن موفقا . لقد جعل « نعيمه » المومس ، مثلا ، تبتهل إلى السيدة زينب أن تتوب عليها ، مع أن السيدة زينب ، مهما يبلغ من حبنا لها لأنها واحدة من العترة النبوية المطهرة ، ليست إلا بشرا من البشر ، لا تملك لنفسها نفعا ولا ضرا ، ولا تملك توبة أو عقابا (انظر ص ٢٣) . صحيح أن الكاتب يعود فيقول : « لقد صبرت وآمنت ، فتاب الله عليها » ، ولكنه يعقب على ذلك قائلا : « وجاءت توفى بنذرها » مع أن النذر فى الإسلام لا يكون إلا لله (ص ٥٤) . قد يقال إن الكاتب يصور تصويرا أمينا اعتقادات العامة فى الأولياء ، وهذا قـول صحيح، ولا اعتراض لى عليه ، إنما اعتراضى على الحفاوة التى يحيط بها الكاتب هذه الاعتقادات ، كأنه راض عنها ، ويباركها . وهذا هو الابتهال التى سلفت لتوها الإشارة إليه :

«يا أم هاشم! يا ستارة على الولاية. لا تغضى عينيك ولا تشيحى بوجهك . تمد اليـك يد مسترحمة فخذيها . إن الله طهرك وصانك وأنزلك الروضة ، وإن قلبك لرءوف. إذا لم يقصدك المرضى والمهزومون والمحطمون فمن غيرك يقصدون . إذا نسينا فاذكرى أنت ! متى يمحى المقدر على ؟ أيرضيك أن جسدى ليس منى فما أشعر بألم وهو ينهش نهشا ؟ ها هى روحى على عتباتك تتلوى وتتمرغ مصروعة تريد أن تفيق . منذ غادرنى رضا الله وأنا كالنائم يركبه الكابوس ، يقبض فى يد واحدة على الموت والحياة . رضيت لحكمه وأسلمت نفسى ، ولن أضيع وأنت هنا معنا . أفيطول الأمد ، أم إن رحمة الله قريب ؟ نذرت لك يوم يتوب المولى على أن أزين مقامك الطاهر بالشموع ، خمسين شمعة ، يا أم هاشم يا أخت الحسين » (ص ٢٣) .

فمن الواضح أن الكاتب قد أضفى على هذا الابتهال غلالة من الشاعرية متمثلة فى عدة أشياء ، منها هذا الأسلوب المترقرق ، الذى لا يمكن لنعيمة ولا خمسين ألف واحدة مثل نعيمة ، حتى لو كانت ،

لا مومسا فاضلة فقط ، بل مومسا فاضلة ومثقفة ، أن تعبر به عن أفكارها ومشاعرها . أيظن المؤلف مثلا أن أى قارىء ، مهما تبلغ به السماحة والتفويت ، يصدق أن نعيمــة يمكن مثــلا أن تستخــدم الصفة « قريب » (وهى مذكرة) نعتا للرحمة (المؤنثة) ؟ إن تلك عبارة قرآنية ، فمن أين لهذه المومس بها ؟ ثم قد يقال إن الله سبحانه قد ورد ذكره فى هذا التضرع . نعم ، ولكن الذى يحتل مقدمة الصورة إنما هو السيدة زينب . وقد رأينا أن الكاتب كما لو كان يبارك هذا ، وبخاصة أنه (أو الراوى ؟ سيان) يعقب على ذلك مباشرة بقوله : « ووضعت الفتاة شفتيها على سور المقام . ليست هذه القبلة من تجارتها ، بل من قلبها . ومن ذا الذى يجزم بأن أم هاشم لم تسع إلى السور قد هيأت شفتيها من ورائه لتبادلها قبلة بقبلة ؟ » إن السيدة زينب ليس فقط محل أمل الفتاة ، التى هى ، بالطبع ، مخدوعة فى هذا الأمل ، لا ، بل إنها لتستمع فعلا إلى ضراعتها ، وتبادلها قبلة بقبلة . يا سلام ؟

فهذا عن المقام ، أما القنديل فهو أسوأ حظا . ورأيى أنه كان يصلح أن يتخذ رمزا على الجهل والخرافة . أليس هو الذى كاد أن يذهب بعينى الفتاة لولا لطف المولى سبحانه بها ؟ صحيح أن الكاتب يمكن أن يرد بأنه لم يقل صراحة إن إسماعيل قد استعمل فعلا زيت القنديل فى علاج عينى فاطمة النبوية ، وإنما أراد فقط أن يخدعها حتى يكتسب ثقتها . لكن هناك عدة أسئلة معلقة بلا جواب شاف ، إذ لو كان مراده هو مجرد اكتساب ثقتها فلماذا ذهب فعــلا إلى الشيــخ درديرى ، وقال له بالنص :

— « هذه ليلة مباركة يا شيخ درديرى . أعطنى شيئا من زيت القنديل » (ص ٥٥) لقد كان يستطيع مثلا أن يحضر أى زجاجة بها أى سائل ، كلماء مثلا ، لو كان القصد هو مجرد خداعها لاكتساب ثقتها؟ ثم هل يصح الخداع فى هذا الأمر ؟ فأى إيمان هذا الى ينهض على هذا الجرف الهارى من الغش والكذب ؟ إن هذا ليس إيمانا،بل نزول إلى

مستوى الدهماء • ترى أكان ينبغى إذن على موسى عليه السلام أن ينزل على نزوة قومه حين أتوا على قوم يعكفون على أصنام لهم ، فقالوا : « يا موسى ، اجعل لنا إلها كما لهم آلهة » ؟ ثم أليس هذا القنديل ، كما قلت قبل قليل ، هو الذى كاد أن يدمر عينى الفتاة ؟ فكيف لا تطمئن إلى العلاج إلا به ، إلا أن تكون معتوهة العقل والإحساس ، ومثل هذه لا يؤبه باعتقاداتها ، لأنها لا يمكن أن يكون لها اعتقاد يؤبه به فى أى شىء ؟ ثم إذا كان الكاتب لم يقل صراحة إن « إسماعيل » استخدم زيت القنديل فى علاج عينى الفتاة ، فلماذا لم يقل صراحة إنه لم يستخدمه ؟ أم تراه خاف أن تسمعه « فاطمة »، فتحرن عن تلقى العلاج ؟ (لقد كان يستطيع إذن أن يغمز لنا بعينيه ، ويجز على شفتيه ، بعد أن يدير لها ظهره حتى لا تراه !!! أليس ذلك أمرا مضحكا ؟) لقد أراد الكاتب أن يقول إنه لا علم بلا إيمان • وأنا ، وإن كنت متأكدا أن الطب من شأنه أن يشفى المريض كافرا كان أو مؤمنا ، وسواء أكان الطبيب هو أيضا كافرا أم مؤمنا ، أحب أن يتلازم الأمران ، ولكن من قال إن العلم عكس الإيمان ، كما يوحى بذلك الرمز هنا ؟ إن الإسلام بلا علم لا يمكن أن يكون إسلاما ، وهذا هو ما يميزه عن غيره من الأديان • الحقيقة أن المؤلف لم يكن موفقا فى هذا الرمز •

ونأتى أخيرا إلى لغة القصة • وأسلوب يحيى حقى معروف ، ومن سماته الفارقة بعده عن الرواسم (الاكلشيهات) ما أمكن ، وإحكام جمله ، وكذلك طرافة ما يورده من صور • وأحب أن أقف قليلا عند هذه السمة الأخيرة لأقدم للقارىء بعض الأمثلة عليها ، كقوله عن الصفوف المستندة إلى جدار جامع السيدة ، والمتوسدين الرصيف : « ثمار سقطت من شجرة الحياة ، فتعفنت فى كنفها » (ص / ١٢) •

و « يتقدم المساء ، ينعشه نسيم ذو دلال » (ص ١٢) •

و « بلاد بره ، كلمة لهـا رنين وسحر تتسلل ، كروح مبهمة

لا يطمئن لها ، إلى المنزل الذى لا تنقطع فيه تلاوة القرآن ، وحيث الشرع هو الحق والعلم جميعا • وثوت هذه الروح فى ركن صغير من الدار ، وغطت رأسها وتمطت ، ونامت منتصرة قريرة العين • بلاد بره ! ينطق بها الأب كأنها إحسان من كافر لا مفر من قبوله ، لاعن ذلة ، بل للتزود بنفس السلاح • » ص ١٩ — ٢٠ • وقوله عن الشعب المصرى « هذا شعب شاخ فارتد إلى طفولته » (ص ٥٠) • و « يحــدث إسماعيل نفسه ، لماذا خاب ؟ لقد عاد من أوربة بجعبة كبيرة محشوة بالعلم ، عندما يتطلع فيها الآن يجدها فارغة •• هى أمامه خرساء ضئيلة ، ومع خفتها فقد رآها ثقلت فى يده فجأة » (ص ٥٢) •

ومع ذلك فإن فى القصة بعض الأخطاء اللغوية ، وجل من لا يخطىء ، وإن وددت لو تحرز كبار الأدباء من مثل هذه الأخطاء (لا أقول فى أحاديثهم ، فإن الأستاذ يحيى حقى يخطىء كثيرا عندما يتكلم ، ولا أظنه ينفرد من بينهم بهذه « المزية » ، بل على الأقل فى كتاباتهم) •

ومن هذه الأخطاء قوله (ص ٢١) : « وأعلم أن أمك وأنا قــد اتفقنا ••• » ، فالضمير « أنا » هو ضمير رفع ، مع أنه معطوف على منصوب هو اسم أن : « أمك » • وكان يستطيع أن يقول جريا على الطريقة العربية فى ترتيب الضمائر فى مثل هذا التعبير : « وأعلم أننى وأمك » ، فينجو من هذه الغلطة • أما لو أراد أن يجارى الأسلوب الإنجليزى فكان عليه أن يقول : « وأعلم أن أمك وإياى » (وإن كان الاقتراح الأول أفضل ، لأنه يخلو من حذلقة هذا الأخير) •

ومن هذه الأخطاء قوله « صمت مقبض » (ص ٤١) • والصواب : «صمت قابض (للقلب)» وأيضا : «عيون أبيه وأمه تلومانه » (ص٤٩) وصحتها ، كما لا يخفى على أحد : « عيون أبيه وأمه تلومه » •

ويلحق بذلك سهوه أن يذكر الضمير العائد على الاسم الموصول فى قوله : « سجائره ، التى لا ينفك يشعل جديدة من منتهية » ، (ص ٥٧) إذ كان حق الكلام أن يكون : « ••• التى لا ينفك يشعل منها جديدة من منتهية » •

هذا ، ويلاحظ أنه استخدم بعض الألفاظ العامية فى أثناء السرد استخداما حكيما إذ هو لم يسرف فيها ، وكذلك لم يوردها إلا فى المواضع التى يكون إشعاعها فيها أقوى من إشعاع الكلمة الفصيحة ، كقوله : « بلاد بره » (ص ١٩ ، ٢٠) ، وقوله : « هذا هو القنديل قد علق التراب بزجاجته واسودت سلسلته من (هبابه) » (ص ٤٥) • وتعجبنى جـــدا كلمـــة « مريوح » فى العبـــــارة الآتيـــــة التى وردت على لســـان الشيـــــخ درديرى ، حين هجمـــت الجمـــــوع على إسماعيل تريد أن تفتك به عندما هوى بعصاه على القنديل وحطمه :

— « اتركوه ! إننى أعرفه ، هذا هو سى إسماعيل ابن الشيخ رجب ، من حتتنا • اتركوه ألا ترون أنه (مريوح) ؟ » (ص ٤٦) •

وبالطبع قد لاحظ القارىءالكريم أن كلام الشيخ درديرى هذا خليط من الفصحى والعامية • وليس الأمر مقصورا على هذا فقط ، فإن المؤلف مذبذب بين اللهجتين على طول القصة ، فمرة نراه يجعل لغة الحوار فصيحة (انظر مثلا حديث الشيخ رجب إلى إسماعيل عشية سفره إلى أوربة • ص ٢٠ ، ٢١ ، ورد أم إسماعيل عليه • ص ٣٩) ومرة يجعلها عامية (كما فى تعنيفه لوالدته ص ٤٠) • وعبثا حاولت أن أعرف سر هذه التفرقة ، فأولا ، ليس هناك ، فيما أظن ، فرق بين والدى إسماعيل وفاطمه النبوية ، التى تقول : «مين؟» • فلماذا نطقت هذه بالعامية ، ونطقا هما بالفصحى ؟ وثانيا : إذا كان لابد من التفرقة بين لغة إسماعيل ولغة أبويه أفلم يكن المفروض أن يتكلم هو الفصحى ويتكلما هما العامية ، لا العكس كما هو الحال فى القصة (ارجع إلى الصفحات التى سبقت للتو الإشارة إليها) •

أما بالنسبة للترقيم فإنى أرى أن الفصلتين فى الجملة التـــاليه ينبغى حذفهما ، لأنهما يربكان ذهن القارىء : « هذا القنديل الصغير الذى تراه فوق المقـــام ، يكاد لا يشع له ضوء ، ينبعث منه عندئذ لألاء يخطف الأبصار » (ص ١٧) • فقوله : — « يكاد لا يشـــع له

ضوء » ليس كلاما معترضا ، بل هو تكملة جملة « تراه فوق المقام » ، أما قوله : « ينبعث منه ... إلخ » فهو خبر « القنديل » ، ولا معنى لفصل المبتدأ عن خبره بغير جملة اعتراضية ، ولا يحسبن القارىء اننى هنا « أحبكها » ، فإن وضع علامات الترقيم فى غير موضعها أحيانا ما يربك القارىء ويفسد متعته ، ثم إن د . نعمات فؤاد ، فيما أذكر ، قد أثنت خيرا على دقة الكاتب فى استخدام علامات الترقيم ، فلذلك رأيت من واجبى ألا أغفل هذه الإشارة .

قـاع المدينـة ـ يوسف ادريس

ط • مركز كتب الشرق الأوسط • القاهرة (بدون تاريخ)

هذه القصة آخر واحدة فى مجموعة بهذا الاسم ، وهى فى نفس الوقت أطولها ، وتقع فى نحو تسعين صفحة من القطع المتوسط • وإذا اتخذنا العنوان دليلا إلى مقصد الكاتب من هذه القصة ، وأظنه دليلا جديرا بالاعتماد عليه ، فإننا لن نكون مخطئين حين نقول إن الجهد كان أكبر كثيرا جدا جدا من الثمرة ، وذلك لأكثر من سبب :

أولا : لأن « قاع المدينة » ، والمقصود به حوارى القاهرة وأزقتها التى اختار الكاتب لتمثيلها العطفات والأزقة الواقعة خلف الجامع الأزهر ، لـم يستغرق إلا خمس عشرة صفحة فقط من الصفحـات التسعين • ومتى ؟ حين اقتربت القصة من نهايتها ، إذ إن هذه الصفحات الخمس عشرة تبدأ من ص ٣٤٥ لتنتهى عند ص ٣٥٩ • أما الصفحات من ٢٧٧ إلى ٣٤٥ فإنها تحضير لهذه الصفحات الخمس عشرة ، وهو تحضير ، كما ترى ، جد طويل ، ويغص بالاستطرادات المطولة التى جعلتنى أكثر من مرة أنسى موضوع القصة الأصلى ، والتى يفتح المؤلف فى كل واحد منها موضوعا آخر ، فتظن أنه سيتابعه إلى نهايته ، ولكن ظنك يخيب فى كل مرة • فقـد تناول فى أحدها مدام شـندى وسهرات القمار والنساء اللاتى تعرف اليهن فى بيتها ، ولكن ذلـك كله ينتهى كما بدأ ، أى من غير أن تعرف لم أورده الكاتب ولم نفض منه يده • وفى استطراد آخر تراه يتحدث عن جعفرى ، خادم الأستاذ عبد الله بطل القصة ، الذى ورثه أبا عن جد كما يقول المؤلف • وأنت حين تقرأ هذا ، وتقرأ بعده أن (جعفريا) هذا هو إنسان طيب جدا ، ساذج جدا له ولاء الكلب وإخلاصه ، وأنه من أولئك الناس الذين لم يكتفوا بالقناعة بمصيرهم ، بل عبدوا ذلك المصير وبجلوه ، وأن كلمة (سيدى) عندهم لها قداسة ووقع ، وأن حاجة السيد ، كحاجة الله ، أرفع من أن تمتد إليها يد ••• إلخ ، إلخ ، تظن أن هذا الخادم

سيكون له فى القصة شأن ، ولكنك تنظر فترى ماذا ؟ ترى أن المؤلف قد تخلص منه فى أول فرصة فتتساءل دهشا : وفيم إذن كان كل ذلك التمهيد عن جعفرى وإخلاص جعفرى ، الذى يشبه إخلاص الكلب (ولا أدرى ما دخل الكلب هنا !) ؟ ولكن هكذا رأى المؤلف وهولا يسأل عما يفعل ، وهكذا وهكذا . إن قصة مثل هذه لو كانت وقعت فى يد أحد نقادنا القدماء ، الذين كانوا يزنون الأدب بميزان الذهب ، لما تردد لحظة فى أن يحكم عليها ، عدلا ، بأنها كالخروب : قنطار خشب ، ودرهم حـــلاوه !

وثانيا : لأن الرحلة التى قام بها بطل القصة إلى « هذا القاع » هى رحلة مفتعلة ، لم يستطع الكاتب قط أن يسوق لنا ولو سببا واحدا يقنعنا بأنها كانت لابد أن تتم . إن بطل القصة ، وهو قاض ميسور ،قد ضاعت منه ساعته . ولكن مهلا أيها القارىء ، لا يذهبن بك الوهم بعيدا ، فها هو المؤلف نفسه يؤكده أنها لم تكن ساعة (أثرية) أو ذات قيمة ، أو هدية حبيب ، أو شيئا من هذا القبيل . أبدا ، « كانت ساعة عادية جدا ، لا ذهب فيها ولا بلاتين ، (أنكر) ١٥ حجر (كذا) كان قد اشتراها قبل الحرب ، وقضيت (وأرجو الا تشغل بالك الآن بـ (قضيت) هذه ، على رغم فظاعتها) معه سنى الحرب ، وبقيت ملازمة له بعدها ، بقيت كالشريك المخالف . كل يوم لها حادث ، زمبلك ومسح زجاج وتروس ، حتى صرف عليها أضعاف ثمنها وزهق منها ، وأصبح منظرها يثير » ص ٢٨٠ ، هذه الساعة التى من الواضح أنها لم تكن تساوى خردة (كما كنا نقول ونحن أطفال صغار) قد اشتبه القاضى أخيرا فى أن تكون خادمته (شهرت) ، التى كانت له خادمة وعشيقة ، والتى انتهى به الأمر إلى أن ضاق بها حتى عزم على أن يطردها فى أول فرصة ، هى التى سرقتها . والآن أسألك سؤالا من غير أن أستحلفك بالله أن تجيبنى بصراحة ، فلا أظن الإجابة تحتمل أن تكون إلا شيئا واحدا : ترى ، لو أنك فى مكان هذا القاضى (الذى نسيت أن أخبرك أنه لم يكن بخيلا على الاطلاق) وضاعت منـــك ساعة يد كساعته تلك التى لم تكن تساوى (نكلة) ، والتى كان يضيق

بها أشد الضيق ، على ما أنبأنا به الدكتور يوسف إدريس نفسه ، والعهدة على الراوى ، بذمتك ألم تكن ستقول فى الحال : فى ستين داهية ، وتكسر وراءها كل القلل القديمة التى عندك ؟ ولكن المؤلف يجعل حياة هذا القاضى ترتبك ، بل تتوقف وكأن الكون قد انقض على أم رأسه ، وتبلغ المسألة من التعقيد بحيث يستدعى حلها سيجارة ، وذلك برغم أنه لا يدخن (يا للهـول !) ص ٢٨٣ • ويفرغ القاضى (« أليس القاضى يعمل فاضى » ، على عكس ما يقول المثل ؟) تماما لحل هـذا اللغز • ألم يقل المؤلف فى أول القصة : (يكاد يكون من المستحيل أن يفقد الإنسان ساعة يده • فهو إذا خلعها لابد يضعها (كذا) فى مكان يثق فيه • وإذا ارتداها « (ما أثقل « ارتداها » هنا !) فلها جلدة أو « أستيك » يطبق على معصمه ، ولا يستطيـع أمهر نشال أن يفكه (ما أطيب نية المؤلف ! فأين تذهب عشرات الساعات التى تسرق كل يوم فى القاهرة وحدها ؟ من المؤكد أن ليس للساعات أجنحة) ولهذا فأغرب ما قد يحدث لإنسان أن يقلب يده (وهل النظر فى السـاعة يحتاج إلى أن يقلب الإنسان يده ؟) ليعرف الوقت فلا يجد ساعته فى المكان الذى تعود أن يجدها فيه » ••• إلخ ؟ ص ٢٧٧ • وبعد أن فكر وفكر ، ثم فكر وفكر ، ثم أيضا فكر وفكر ، انتهى إلى أن اللص لابد أن يكون (شهرت) • وحينئذ أخذ يضع خطة لمداهمتها فى بيتها بأحد الأزقة خلف الجامع الأزهر ، بعد أن قام طبعا بالتحريات اللازمة لمعرفة بيتها ، وكأنه هركيول بوارو يخطط للقبض على أرسين لوبين (آسف للخلط بين قصص أجاثا كريستى وقصص موريس لبلان • إنها حاجة (تلخبط) الدماغ !) • ليس هذا فقط ، بل إنه ما إن تجاوز الجامع الأزهر حتى أصابة التأفف من كل شىء هناك • أيمكن أن يصدق هذا عاقل ؟ أيمكن أن يصدق عاقل أن مثل هذا القاضى يتحامل على نفسه ، ويتحمل الغوص فى هذا القاع حتى يصل إلى بيت (شهرت) ، الذى يصفه المؤلف نفسه كالآتى :

(البيت مظلم ، وبابه كفوهة العجوز الأثرم (عد الان عن هذه !) وعود الكبريت لا ينفع • ويهوى إلى أرض المدخل ، إذ الأرض منخفضة

ولزجة وكلها طين ، والمدخل واسع كقبوة الفرن المهجور • و « شهرت » فى الدور الثانى ، هكذا قالوا (ولا أدرى ما داعى « هكذا قالوا » هذه ، فهو فى البيت الآن ، وبعد ثانيتين يكون فى الدور الثانى ليتحقق بنفسه أنها تعيش فعلا فى هذا الطابق) ، والدور الأول سواد فى سواد ، والرائحة لا تطاق ، والجدران متآكلة وكأنما نهشتها أفواه ثعابين ، وعليها تموجات رشح وأملاح ، وكأن النيل قد فاض وأغرق البيت ثم انحسر • وامرأة جالسة على عتبة حجرة فى المدخل تغسل وساقها بيضاء مكشوفة تضىء فى الظلام تحدق فيه وتتوجس خيفة ، وتنعقد يداها فلا تترك الغسيل ، ولا تغطى فخذها العارى ، والسلم متآكل ومتداعى (كذا) ، وخشبـه مخـوخ ، والقدم تزيق ، وخطـر السقـوط محـدق ، وعود كبريت عاشر ينطفىء (ياه ! إن الساعة كلها لا تساوى عشرة عيدان كبريت !) تطفئه ريح تهب من مكان خفى لا يرى ، ريح باردة رطبه والجو فى الخارج حار ، ريح باردة تنفذ فى النخاع فترج الجسم (طبعا ، ألسنا فى سيبريا ، وفى عز الشتاء ؟) والدور الثانى لا هو دور ولا هـو ثان (عجايب يا أخى !) ، عـروق عارية كضـلوع هيكل عظمى تصنع السقف ، بينها مهاوى (كذا) ، وحفر وحيطان شاخت ومالت وانحنت ، وباب قريب من السلم ، باب مكون من ألواح قديمة غير ممسوحة ولم تجر عليها فارة ، والخشب قـد تغير لونه وأصبح رماديا أزرق ، وعلى الباب عجين جاف وبراز (! ! !) طيور وحيوانات ، وكف دم بنية » ••• إلخ ، إن كان لذلك من آخر • ص ٣٥١ ــ ٣٥٢ • وعلام هذا كله ؟ على ساعة كان ينبغى على قاض مثله ميسور أن يطوح بها منذ سنين فى أقرب صندوق للقمامة • ألا تذكرك هذه الساعة وما تجشم صاحبها من أجل استردادها بالمثـل القائل « الجنازة حارة ، والميت كلب !) ؟

على أن هذا ليس هو عيب القصة الوحيد ، فإنها كالثوب المهلهل المثقب ، يظهر من الجسم أكثر مما يستر ، فإلى جانب العيب السالف ذكره ، وهو ليس أبدا بالعيب الهين ، نجد أن القصة مثقلة بكثير من الزوائد : زوائد فى العبارات ، وزوائد فى الشخصيات ، وزوائد فى

الحكايات الجانبية ، التى لا تخدم الحكاية الرئيسية فى قليل ولا كثير .

فبالنسبة للزوائد التعبيرية ، هل تجد من داع لقول الراوى بعد ذكره أن القاضى قد رفع الجلسة : « وانتفض كل من بالمحكمة واقفا ، بينما مضى المحامون يتهامسون ويتساءلون فيما بينهم عما يمكن أن يكون السبب ، وهل لبلاغة محامى المدعى عليه علاقة برفع الجلسة يا ترى ، أم أن المحكمة أرادت أن تستشير قانون عقد العمل ؟ » (ص ١٧٨) . إن الكاتب يريد من إشارته إلى رفع القاضى للجلسة أن يبين أن ضياع الساعة قد أربك ذهنه ونفسه . ومع أنه قد سبق القول إن هذه مبالغة مقيتة لا يمكن أن يصدقها عقل فإنها تهون إلى جانب ما ذكره الكاتب بعد ذلك من همسات المحامين وتساؤلاتهم ، إذ إن هذا كله يخلو من أية دلالة ، فليست القضية التى كانوا يترافعون فيها تهمنا ، لا بل ولا ذكر المؤلف ماذا كانت . ثم إنه لم يرد لها ذكر بعد ذلك . فانظر كيف أضاف الكاتب لقصته ، فى هذا الموضوع ، ثلاثة أسطر تحوى أربعين كلمة ، من غير أن يكون لذلك كله أى داع فنى ، فكانت النتيجة أن أثقل قصته ، التى هى أصلا تعانى من بطء الحركة وكأنها مصابة بالكساح .

إن القصة تغص بهذه الزوائد . ومع هذا فإن الناقد لا يستطيع أن يمضى فى تتبعها جميعا ، فذلك من شأنه أن يطيل هذه الدراسة ويصيب القارىء بالإملال ، ومن ثمة فلابد من الاجتزاء بمثالين آخرين فقط ، أولهما قوله : (جلس الأستاذ عبد الله على الكرسى ، ووضع ساقا عارية بيضاء فوق ساق ، وراح يفكر ويستغرب » (ص ٢٨٠) . والحقيقة أن الجدير بأن يروح يفكر ويستغرب هو القارىء المسكين ، الذى لا يستطيع أبدا مهما يكن تحمسه للكاتب وفنه أن يجد أدنى مسوغ لمثل هذه العبارة . إن المقصود هو أن ضياع الساعة قد شغله تماما . صحيح أننا قد بينا أن هذه مبالغة مفتعلة ، ولكن هل كان لابد أن يجلس الكاتب بطل قصته على كرسى ، ويجعله يضع ساقا على ساق ؟ (وأى ساق ؟ إنها ساق بيضاء ، وعارية أيضا) حتى يقنعنا أنه يفكر ويستغرب ؟ إن هذه كلها تفصيلات لا داعى لها ، فإنه كان سيفكر

ويستعرب (إذا كان هناك حقا ما يستحق ذلك) سواء كان جالسا أو واقفا أو نائما أو ماشيا أو راكبا ، وسواء أكان جلوسه على كرسى أم على أريكة أم على سرير أم على مصطبة . أما هذا الاهتمام بوصف الساق بأنها بيضاء فهذا ما حارت البرية فيه . ترى لو أن ساقه كانت سمراء مثلا أما كان مستطيعا أن يروح يفكر ويستغرب ؟ العجيب الغريب أن هذا الوصف قد ورد أيضا عند دخول هذا القاضى البيت الذى تسكن فيه (شهرت) ، إذ ذكر الكاتب أنه كانت هناك (امرأة جالسة على عتبة حجرة فى مدخل تغسل وساقها بيضاء مكشوفة تضىء فى الظلام » (ص ٥٣١) . وكأن هذا لم يكن كافيا فحول هذه الساق بعد نحو سطر إلى فخذ عار (انظر ص ٣٠٦ أيضا حيث يصف ساق (شهرت) بأنها بيضاء محمرة . ألا توافقنى على أنه كان من الأفضل تسمية هذه القصة بـ (النســاء لهن سيقان بيضاء) ؟ مــع الاعتذار لإحسان عبد القدوس . طيب ، ساق المرأة وفهمناها (فالقصة مليئة بوصف العلاقة الجنسية المقززة بين القاضى والشغالة) ، فما معنى أننص على عرى ساق القاضى هو أيضا وبياض لونها ؟ أهم سيخطبونه؟ ألا توافقنى على أن هذه زوائد مجتلبة تثقل القصة وتفتر حركتها ، التى لا تحتاج إلى زيادة تفتير ؟

أما المثال الثانى فهو قوله أثناء وصفه للحجرة القذرة المنتنـــة الخانقة التى تسكنها شهرت هى وزوجها وأولادها : « وعلى الحائط صورة الإمام على يشق بسيفه رأس كافر ، والكافر رأسه مشقوق . ومع هـــذا لا يزال ممتطيا حصانه واضعا قدميـــه فى الركاب » (ص ٣٥٣) ، فإن هذه زيادة شديدة القلق هنا ، إذ إنها لا تضيف شيئا إلى وصف الحجرة . لا ، بل إنها تشتت الانتباه ، إذ هى تتحدث عن شىء لا يمت إلى ما كان الراوى يقوله بأية صلة . ومن الطريف ، والقصة كلها طرائف ، أن هذا الراوى الذى يقول قبل قليل إن الشحوب الذى أصاب (شهرت) عندما رأت القاضى يدخل عليهـــا حجرتها (ولا أدرى فيم الشحوب ، وهى التى كان يضمها وإياه سرير واحد فى شقته ، وكانت تبادله الألفاظ الخارجة ؟ أيمكن أن نبلع أن

امرأة مثل هذه يصيبها الشحوب لرؤية مثل ذلك الرجل ؟) « قد وصل الى قدميها وجعل اظافرها تبيض » (ص ٣٥٢) هو هو نفســه الراوى الذى يقول عن زوجها النائم فوق السرير الوحيد بالحجرة : « وعلى المرتبة شىء يتحرك ، وإذا بالشىء رجل » (ص ٣٥٣) ، أى أنه لم يكن صرصارا أو نملة مثلا • يعنى أنه قد رأى من فوره الشحوب وهو يزحف إلى أظافر قدميها ، ولكنه احتاج الى بعض الوقت ليتأكد أن الشىء الذى على السرير هو رجل ، مع أن هذا الرجل هو ، كما يقول ، « رجل طويل أسمر •• ورأسه كالزلعة الراقد بجوارها » لاحظ : رجل طويل ، ورأسه فى ضخامة « الزلعة » ويظنه الراوى فى بداية الامر شيئا مجرد شىء••أرأيت إساءة إلى فن الوصف والفكاهة كهذه الإساءة ؟ إن مثل هذا الكلام كان يكون مقبولا من محمود طاهر لاشين فى العشرينات مثلا ، أما من يوسف ادريس على مشارف الستينات (أو ربما بعد ذلك) فهو غير مقبول على الإطلاق • واضح أن الأمر مجرد رص كلام ، وملء ورق والسلام •

أما بالنسبة لزوائد الشخصيات فإن معظم شخصيات القصـــة قد اجتلبت اجتلابا • ترى ما لزوم شخصية « جعفرى » فى القصة إلا أنها كانت فرصة أتاحت للمؤلف أن يحبر كذا صفحة يضخم بهــا قصته العجفاء (العجفاء فنا ومضمونا) ؟ والأدهى الأمر أن حديثه عن جعفرى أدى إلى الحديث عن مدام شندى وغير مدام شندى ممن لا يقدم ولا يؤخر ، ولا علاقة له البتة بموضوع القصة الرئيسى إن كان لهذا الموضوع أصلا وجود • ثم ماالذى تستفيده القصة من تلك الصفحات الطويلة التى خصصها للكلام عن (شرف) الممثل المغمور ؟ أتكفى رغبة المؤلف أن يقول إن بطل القصة كان بحاجة إلى من يستمع إليه وهو يتحدث عن لغز ضياع الساعة (وكأنها مشكلة الشرق الأوسط، التى لا يبدو حتى الآن أن ثمة أملا فى حلها) لكى يستحدث شخصية (شرف) ، ويتحدث عن عمله وطباعه وما يغدقه عليه بطل القصة من طعام وشراب ، وكيفية إنصاته لما يقوله هــذا البطل ••• إلخ ؟ كذلك ما الذى تضيفه إلى القصة شخصية زوج « شهرت » ؟ الطريف أن

المؤلف جعل القاضى وشهرت يتحدثان عن هذا الزوج وهو غائب ، فلما ظهر بنفسه على مسرح القصة لم يتعطف المؤلف ويسند إليه ولو دورا تافها ، أو حتى ينطقه ولو بكلمة واحدة ، أو حتى يجعله يكح أو يعطس مثلا . إن المؤلف يظن قراءه من البلاهة بحيث يقتنعون بأن كل ما جرى فى الحجرة التى تسكنها شهرت مع زوجها وأولادهما قد جرى وهذا الزوج نائم كالقتيل . لكن ألم يجعله المؤلف مجرد شىء ، وجعل رأسه (كالزلعة) ؟ وهل (الزلعة) تعطس أو تتكلم ؟ فكيف إذن يمكن أن يعطس هذا الرجل أو يتكلم ؟

أما الحكايات الجانبية التى قد استطرد إليهـا وألصقها إلصاقا بقصته فهى متعددة : حكاية مدام شندى وصالونها ، وحكاية جعفرى وكيف ورثه القاضى أبا عن جد ، وحكاية شرف ، وحكاية زوج شهرت وانتقاله من عمل إلى عمل . كل هذه الحكايات هى مجرد استطرادات من الصعب ان تعثر على رابط مقنع يربطها بالقصة الرئيسية . إن الأدب شىء ، والثرثرة شىء آخر . أتذكر أنى قرأت (وان كنت لا أدرى أين ولا متى ، وأرجو ألا تكون الذاكرة قد ضللتنى) أن يوسف ادريس قال إنه يكتب قصصه القصيرة ومطابع الصحيفة دائرة ، وإنه كلما فرغ من كتابة صفحة أخذوها منه مباشرة إلى المطبعة . إن كان هذا صحيحا فإنه قد يفسر لنا سر هذا التفكك وهذه الزوائد التى تعيب القصة ، إذ إن معنى ذلك أن المؤلف غير متعود على مراجعة ما كتب وتنقيحه . وهذه ثقة بالنفس مفرطة عاقبتها هو ما رأيناه وما سنراه فيما يلى . إن بعض الشعراء الجاهليين ، وكانت معرفتهم بالنقد الادبى بطبيعة الحال جد محدودة ، كانوا يقضون ، على ما يقول مؤرخو الأدب ، حولا كريتا ينقحون ما نظموا من شعر ، أفيكون بعض قصاصينا المعاصرين أقل من هؤلاء الجاهليين اهتماما بصقل ما يكتبون ؟ إننا لا نريد منهم أن ينفقوا من عمرهم الغالى حولا كاملا فى عملية الصقل والتنقيح ، ولكن بعض الوسوسة فى الأدب والفن مطلوب .

وإلى جانب هذا فإن فى القصة تناقضات غير قليلة ، بل إن الراوى ليناقض نفسه فى الصفحة الواحدة أكثر من مرة ، وهو أمر عجيب. فمن

ذلك أنه فى نهاية ص ٢٨٤ يقول إن جعفريا كان يقيم مع بطل القصة فى نفس الشقـة ، ويعقب على ذلك بقوله : وكان هـذا سبب ضيق الأستاذ عبد الله (بطل القصة) منه . ثم فى السطر التالى لذلك مباشرة (أول سطر فى ص ٢٨٥) نراه برغم ذلك يقول : « لم تكن هناك أسباب واضحه لهذا الضيق » . أى تناقض هذا ؟ على أنه بعد عـدة أسطر يقول إنه « لم يكن من اللائق ولا مما يرضى مزاج الأستاذ عبد الله الحساس أن يدخل عليه مرة ومعه فتاة » . أليس ذلك سببا ثانيا واضحا لضيقه من وجود « جعفرى » معه ؟ ومن هذه التناقضات أن « شهرت » تخبر القاضى (ص ٣٠٢) بأن لها بنتين ولدا ، فإذا ما بلغنا ص ٣٥٢ وجدنا المؤلف لا يزال يذكر عددهم : « ومن مكان فى الحجرة يندفع إليها (إلى شهرت) أطفال ثلاثة » ، بيد أنه للأسف لا يعرف كم ولدا وكم بنتا ، فهو يضيف عقب ذلك قائلا : بنت فى العاشرة .... وطفلان آخران : بنت وولد أو بنتان أو ولدان تشبثا بأمهما وأمسكا بثوبها » (ودعك من قول شهرت (ص ٣٢٣) إن بنتا لهـا قد ماتت) .

كذلك نجـده ، وهو يتحدث عن تطـور العـلاقة بين القاضى وخادمته ، يقول : « وحين بدأت العادة تفقد التجربة ما كان لها من إثارة بدأ يبحث عن إثارات أخرى . بدأ يهمس فى أذنها بكلام وقح لترده له ، ويعتمد أن يكشف عن نفسها كل غطاء حتى يطلع على كل مكنوناتها حتى تلك الأشياء القليلة التى تستحى أى أنثى محترمة أن تفرط فيها » ص ٣١١ — ٣١٢ ، لنفاجأ به (ص ٣٢٤) يؤكد أنه كان ، رغم كل ما بينه وبينها ، يكن لها نوعا من الاحترام كانت هى بالتأكيد مبعثه ، فلا يذكر أنها لوثت لسانها مرة بخطأ ، ولا قللت من احترامها له .. » طبعا ، فإن مبادلتها إياه الكلام (الوقح) الذى كان يهمس به فى أذنها ، وبقية ما كانا يفعلانه معا مما هو مذكور فى السطور السابقة هى (الاحترام كل الاحترام) . وكما وجدناه يناقض نفسه أكثر من مرة فى صفحة ٢٨٥ نضبطه أيضا فى صفحة ٣١٣ متلبسا بمناقضة نفسه عدة مرات . إن البطل يريد أن يعرف أتحبه خادمته لذاته أم لمجرد أنه

سيدها ورب نعمتها ، ويعلق المؤلف على ذلك بقوله : « كانت هـذه النقطة تؤرقه ..... الشواهد لم تفده . أوقعته فى حيرة » ، ليقول عقب ذلك : « لم يكن يفكر فى شهرت بكل ما حولها أو بكل ما يربطه بها إلا فقط فى تلك الدقائق التى يريدها فيها » ، فأين الأرق والحيرة هنا إذن ؟ إنه يؤكد هذا مرة أخرى حين يقول : « ولهـذا لم تشغل الأسئلة تفكيره كثيرا » ، ليعود مرة أخرى فيعقب على هذا بما يهدم كل مـا سبق قائلا : « ولمـاذا اللـف والـدوران قـل إنه سألها لمجـرد العبث ولمجرد حب الاستطلاع » ، وكأن هـذا الاضطراب جميعه غير كاف ، فهو يكمل الجملة كالآتى : « أو لأنه كان يتمنى فعلا أن تكون أحبته » ، فيعيدنا إلى ما سبق أن نفاه ، وكأنك يا أبا زيد ما غزوت !

وهو يصف هذا القاضى (ص ٣٢١) بأنه خجول ، مع أنه قد عرف نساء كثيرات ، حتى مدام شندى العجوز الطرطبة (انظر ٢٨٥ ، ٢٨٩ ، ٢٩٠ ، ٢٩١ ، إلخ) . والغريب أنه يكرر بعد ذلك أيضا أنه خجول (ص ٣٢١ ، ٣٢٣) ، مع أنه ذكر فى ص ٢٩٠ أنه استطاع التخلص من الخجل (أليس ذلـك أمرا مخجلا ؟) وغير ذلـك من التناقضات .

إن هذه التناقضات وتلك الزوائد ، ومثلها المبالغات التى أشرنا إلى بعضها من قبل ، هى دليـل على أن المؤلف لا يبالى بمراجعة مـا كتب لتنقيحه وصقله .

ونأتى إلى السرد والوصف . والحقيقة أن موهبة يوسف إدريس تكمن هنا . إنك وأنت تتابع ما يرويه يخيل إليك أنك تستمع إلى متحدث لبق لا ينضب لكـلامه معين ، فالكلام يتوالى بسهولة كأن ليس له آخر . إلا أن هذه السهولة كثيرا ما تغريه بالاستطراد الذى لا صلة له بعقدة القصة . بل إن اللغة التى يتحدث بها هى لغة الكلام بعدم التفاتها إلى قواعد النحو والصرف . وهى إن أرضت بعض القراء على المـدى القريب فإنها لا يمكنها مغالبة الزمن . إنك تقرؤها مرة واحدة ، فإذا أحببت أن تقرأها ثانية وجدتها قد فقدت قيمتها . إنها

لغـة ليست للخلود . إنه ذرب اللسان ، واللسان حينما يكون ذربا فقد ينزلق من موضوع إلى موضوع إلا إذا تذرع الكاتب بقسط كبير من اليقظة الفنية ، فإذا فاته ذلك فإن المراجعة يمكن أن تخفف من هذا العيب إلى حد كبير ، وذلك بالحذف أو التعديل أو الإضافة ، حسبما يقتضى الأمر . ولا أظننى ، بعد الذى مر ، بحاجة إلى إيراد الشواهد من هذه القصة على هذا العيب . إنما أريد هنا أن أتحدث عن نقط القوة فى عنصر السرد والوصف .

وثانية هذه النقط ، بعد ذرابة اللســان ، هى أن المؤلف يتخذ القارىء صديقا ، فهو بين الحين والحين يتجه إليه خفية بالخطاب ، كما هو الحال فى المثال التالى : « وأخيرا جاءت معه ، وكان نصرا أن تجىء ، ومع هذا لم يستطع معها الكثير ، فهى فتاة ، وهو خجول ، ولولا أنها لا تعد جميلة لمـا كانت قد رضيت بالمجىء ، ودعك من الهدايا والتحف . وهكذا ظلت العلاقة بينهما فى أخذ ورد ، حتى ذهب الخجل وقل العناد . وبدأت تنمو عواطف مبهمة تجاهها حتى فكر ذات مرة أن يخطبها ، فهى بنت ناس ولطيفة ، وتحب القانون ، ولكن مسألة قبولها المجىء معه كانت تقض مضجعه ، وتجعله يرفض مبدأ الخطوبة رفضا باتا . غير أنه ما لبث أن صرف النظر عن التفكير فى الخطـوبة والزواج ، فقد استطاعت علاقته بتاتا أن تعلمه أشياء كثيرة . ويكفى أن تعرف فتاه واحدة لتدرك منها الكثير من أسرار الفتيات أجمعين ، وتصبح جسورا بعض الشىء ، وتستطيع إذا آن الأوان أن تثنى على ذوق صاحبة لها ، ثم تنتقل من صديقة إلى صديقة ، وتتعلم أكثر ، وتنمو لديك الخبرة ، وتستطيع أن تجيد نوع الكلام الذى تحبه الفتيات وتعرف دقائق الفـروق بين لون فستان ولـون فستان وكشكشة وكشكشة ، وأين يكمن السكس آبيـل فى نظـرات جريجورى بيك ، وتستخدم خبرتك تلك فى الحديث ، ثم لا يعدم الأمر بعض القفشات والنكات والكلمات ذات المعانى ، وابتسامات مطمعة بدعوات ، ونظرات آخر ما يقصد بها أنها نظرات ، وإذا بك قد وصلت ، وإذا بالأستاذ

عبد الله يصبح لديه ثلاث أو أربع فتيات ... إلخ » (ص ٢٩٠-٢٩١).
فأنت ترى كيف أنه ، وهو يتحدث عن بطل القصة ، ينحرف فجأة ولكن على نحو غير محسوس إلى مخاطبة القارىء مرتين : الأولى استخدم فيها فعلا واحدا هو فعل الامر « ودعك » ، وهو على إيجازه وخاطفيته يبين للقارىء كيف أنه لم يغب عن بال الكاتب لحظة واحدة . أما في المرة الثانية فإنه قد أسهب في الإلتفاف إلى القارىء إسهابا نقله إلى مجال التعمل والتكلف ، شأن من يثق بلباقته ثقة شديدة فلا يحاذر ، فيمل مستمعيه . ومع ذلك فإن هذا أفضل من قوله (لا متخذا القارىء نجيا ، بل) موجها الكلام إلى لا أحد « إنه قاض ، ولم يتزوج بعد ، ومع هذا فشقته فاخرة الأثاث ، وحياته مليئة بالأرقام .... ولا يتبرع أحد ويخمن أن الأستاذ عبد الله فاحش الغنى ... إلخ » (ص ٢٨١) ، وهو ما يذكرنا بتعليمات طاهر لاشين (عليه رحمة الله) ، التى ينبغى أن يتحرز منها القصاص ، وإن كان للاشين عذره ، فقد كان الفن القصصى لا يزال فى أولياته ، فما عذر يوسف ادريس وبينه وبين لاشين كل هذا العمر الطويل ؟

ومن أسرار حيوية السرد عند يوسف إدريس أنه كثيرا ما يجدله بالمواقف الحية ، فبينما هو يستخدم الزمن الماضى مثلا إذا به يتحول ، ، بخفة وعلى غير توقع من القارىء ، إلى إيراد جملة حوارية قصيرة تجعل السرد ينبض بالحياة . مثال ذلك قوله : « وقرر أن يسأل فرغلى الحاجب (عن الساعة الضائعة) . وسؤال فرغلى هو أول ما يتبادر إلى ذهنه حين ينقصه شىء ، أو يحتاج إلى شىء ، أو يشكو من شىء . إذا لم يجد القلم ففرغلى هو المسئول ، وإذا تاه دوسيه فهاتوا فرغلى ، وإذا كان لديه صداع فأول من يعلم فرغلى .. » (ص ٢٧٧ — ٢٧٨) . وهذا مثال آخر : « وكانت الخطوة التالية هى انتخلص منه (من فرغلى) ، ولهذا ناوله خمسين قرشا أجر المواصلات . واحتج بملامحه وما يصحش وغيب وأشياء من هذا القبيل . ولكنه أخذها وكاد يقبل يده » (ص ٣٠١) .
وينبغى ألا ننسى هذه العبارات التى نستخدمها فى أحاديثنا

اليومية ولكنها لم تفقد بعد جدتها ، والتى يطعم بها الكاتب كلامه ، فتشعر قارئه ، إلى جانب ما مر ذكره ، بالألفة ، فهو مثلا يقــول عن بطل قصتــه : « وحديثه دائما متوسط العمق فهو لا يحيط بأى موضوع إحاطة كاملة • ومع ذلك لا يترك موضوعا دون تعليق ، إذ لابد أن يقول شيئا ، ولو كلمة ، ولو نوعا من جبر الخاطر » (ص ٢٨٢)• وهو يقول عنه أيضا : « جلس وقد استبعد نهائيا أن يكون جعفرى هو الذى أخذ الساعة ، فهو قد يشك فى نفسه ، ولكنه لا يستطيــع الشك فى جعفرى أبدا • هو خادم العائلة أبا عن جد » (ص ٢٨٤) •

وهو كذلك يقول عن بطل القصة : « غير أنه كان قد صمم تصميما لا نقض فيــه ولا إبرام ألا يتزوج من قريباته أبدا ، ولو قطعــوا رأسه •• » (ص ٢٨٧) •

على أن يوسف ادريس هو واحــد من الكتاب الذين يمتازون بالمقدرة على افتراع الصور الطريفة التى تنعش القارىء وتمتــع

خياله • وهذه بعض أمثلة على ما نقول : « ولكن أحيانا تتبخر كل مشغولياته (مشغوليات القاضى) ، ولا يجد ما يعمله • وتصبح الدنيا خاوية مملوءة بفراغ متثائب لا نهاية له » (ص ٢٩٣) •

« ولابد من ابتسامة يضعها فى عروة فمــه طوال الوقت الذى يقضيه مع الواحدة منهن » (ص ٢٩٨) •

« ولكن نظراته تلكأت طويلا عند وجهها ، وكادت ألا ترتد لولا أن انتزعها انتزاعا » (ص ٣٠٦) •

« وكأن كرامتها قد استحالت إلى سائل ذليل يقطر من أنفها وفمها وذقنها » (ص ٣٢٢) ••• إلخ •

بيد أن ثمة صورا نابية ، وهى فوق ذلك لا حظ لها من الحيوية التى نجدها فى الصور التى مرت • وذلك مثل : « وأصبحت (شهرت)

بالنسبة إليه شيئا كالمرتبة الحية التى يتمرغ عليها ويتثاءب ، ويتمطى ويعرى ساقه ويستريح » (ص ٣١١) • إنها صورة مقززة جاثمة ليس فيها خفة الصور الماضية • إنها تذكرنى بإنسان قد ملأ كرشه ، وأخـذ يتجشأ وهو يتبسم رضا عن نفسه وحياته غير مبال بتقزز من حوله من غلظ ذوقه • أما تشبيه رأس زوج شهرت وهو نائم بـ « الزلعة » فقد تنفع من يريد الدخول فى قافية ، أما فى الأدب فهو كلام سخيف يخلو من المعنى والمغزى •

والفكاهة هى أيضا سبب من أسباب الحيوية التى نجدها فى سرد يوسف إدريس ووصفه • انظر مثلا وصفه لرد فعل فرغلى (الحاجب) والقاضى يسأله عن الساعة : « ورمقه القاضى ، وتعجب ، وسأله عن الساعة • وانتفضت فتل زر الطربوش ، واصطكت بجداره الأحمر فى عنف ، وفرغلى ينفى نفيا باتا أنه رأى الساعة أو له بها علم » (ص ٢٧٨ — ٢٧٩) ، فإن رعب الحاجب قد صعد إلى رأسه وانتقل إلى طربوشه كأنه مس الكهرباء لتنتفض له فتل زر الطربوش • وهذه الصورة الأخرى ، وهى لفرغلى أيضا ، لا تقل ظرفا عن سابقتها : « كان فرغلى إذا ابتسم يفتح فمه ، ويغمض عينيه علامة الانبساط• وكان يرتدى بدلة ملكية (انظر حيوية النعت هنا ، فهو لا يقول « بدلة مدنية » بل يقول « بدلة ملكية ») غير بدلة الحاجب • بدلة لابد قد أنعـم عليه بها قاضى (كذا) سابق ، فقد كانت قديمة وواسعة متهدلة لم تعرف المكوى (كذا) أبدا طريقا إليها • وكان للبدلة قميص كان يبدو كالجلباب الذى له ياقة لا أول له ولا آخر ، ومع هذا يصر فرغلى على إحاطتها برباط عنق من كثرة استعماله أصبح كفتلة الدوبارة ، وأصبحت عقدته رفيعة متينة كعقدة الحبل » (ص ٢٩٩ ، ٣٠٠) • إن المبالغة هنا فى محلها تماما • ووجه السخرية هنا أن فرغلى يحرص حرصا شديد على احترام أصول اللبس ، ظنا منه أن ذلك سيضفى عليه بدوره الاحترام ، وقد عمى عن أن القميص ليس قميصا بل جلباب ، ورباط الرقبة قد أضحى كفتلة الدوبارة ، وعقدته أصبحت

رفيعة متينة كعقدة الحبل . ترى أيقصد الكاتب ، من طرف خفى ، إلى تشبيهه بالبهيمة ، التى تشد من رقبتها بجبل ؟ (وإن كانت هـذه البراعة كلها قد أهدرت على مثل هـذه القصة المفككة البـاردة ، للأسف) !

إلا أن الكاتب فى حرصه على إيراد التفصيلات الواقعية قد ينسى، فيأتى الوصف مصادما للذوق الحساس . وإليك ،مثلا على ذلك ، وصفه لباب مجاور لباب الحجرة التى تسكنها شهرت وأسرتها بالاشتراك مع إذ يقـول : « باب مكون من ألـواح قديمـة ممسـوحة ولـم تجر عليها فارة . والخشب قد تغير لونه وأصبح رماديا أزرق . وعلى الباب عجين جاف ، وبراز طيور وحيوانات ، وكف دم بنية ، ووجه رسمه طفل بالطباشير ... إلخ » (ص ٣٥١) . إن كلمة « براز » هنا تبعث على الغثيان ، وبخاصة أنها ليست الكلمة الدقيقة للمدلول الذى فى ذهن الكاتب ، فإن فضلات الطيور لا تسمى « برازا » بل « زرقا » ، وهذه أخف وقعا ، لأن إيحاءها أقل غلاظة . ثم لا تنس كيف يجاور المؤلف بين « العجين » و « البراز » ، فيزيد الأمر بشاعة وشناعة . لقد استطاع المؤلف ، بدون هذه اللفظة ، أن يبين لنا فظاعة الحياة فى مثل هذا المسكن ، الذى هو بحظائر البهائم المصرية أشبه (أقول : « المصرية » ، فإن حظائر البهائم فى البلاد المتقدمة أنظف وأصح ألف مرة من كثير من المساكن فى مصر) ، فهو مظلم ، خرب ، ليست فيه ولو مجرد لمسة من ذوق ، ومن ثم فلا أدرى أى شيطان أوحى إليه استعمال هذه اللفظة على رغم عدم دقتها ؟ أغلب الظن أنه شيطان الفقر اللغوى عند الكاتب، الذى قد يستطيع أن يسوغه بالادعاء بأنه يجرى على مقتضى الواقعية . إلا أن الذى ينبغى ألا نسهو عنه هو أن الكاتب المجيد أكبر من المذاهب ، وأنه كالنحلة لا يقع من الحقول والرياض إلا على الأزهـار والرياحين . وإن المذهب الاتبـاعى (الكلاسيكية) فى هذه النقطة لهو أجدر بالاتباع ، فإنه حريص على الا يصدم الذوق . ثم إنه يعنى العناية الواجبة بالأسلوب .

وهذا يقودنا إلى الحديث عن لغة الكاتب . وأبادر فأقول إننى لا يسعنى إلا أن أعترف بحيوية أسلوب المؤلف فى كثير من الأحيان ، بيد أن هذه الحيوية هى كحيوية الطفل الشقى ذى الأسمال الباليه والوجـه المغبر ، والعينين المعصمتين ، والقدمين الحافيتين اللتين لا تعرف أظافر أصابعهمـا ولا أظافر اليدين المتسختين مقصا ولا قصافة . إننى أتخيل أن يوسف إدريس لم يكن يمسك فى يده ، وهو يكتب هذه القصة قلما ، بل مرزبة يهوى بها على أم رأس اللغـة ، فيهشمها ، فـ « مناكفات المحامين » هى عنده « مناكفات المحاميين » (ص ٢٧٨) ، و « قضيت مـه (ساعته) سنى الحرب » تصبـح « قضيت ... » (ص ٢٨٠) و « ثخين » هى فى لغته « تخين » (ص ٢٨٢) . ومثلها « فوهة العجوز الأترم » (ص ٣٥١) . ولأن أخطاءه النحوية والصرفية هى من الكثرة بحيث تبدو كأنها القاعدة وكأن الصواب هو الشذوذ ، فإنى سأكتفى بذكر أمثلة منها ، وأضع الصواب بين قوسين من غير تعليق ، هكذا :

« مع أنه لم يكن فى الشقة أحدا (أحد) » ص ٢٨٣ — « ومعارفه رجال كبار محترمين (محترمون) » ص ٢٨٦ — « أسرار الفتيـات أجمعين (جمعاوات) » ص ٢٩١ — « فهـو لا ينصت وهو ضيق بالحديث أو متعجلا لنهايته (أو متعجل ...) » ص ٢٩٤ — « لا يرى نفسه سوى إنسانا تافها (إنسان تافه) » ص ٢٩٥ — « وأقـل القليلون هو من ..... (القليلين) » و « تحس إذا ما رأيته أنه لابد فنانا (فنان) » و « ليس كلا منا قادر (ليس كلا منا قادرا) » ص ٢٩٦ — « ما وراؤك يا همام ؟ (ما وراءك) » ص ٢٩٧ (الطريف أن هذه هى المرة الوحيدة التى يرد فيها شىء من الحوار بالفصحى ، أى أن شخصياته هى أيضا لم تسمع عن شىء اسمه نحـو وصرف . ومعذرة للقارىء عن هذا التعليق) — « لمتعرف المكوى أبدا طريقا إليهـا (المكـواة) » ص ٣٠٠ — « وفوجىء بعينيهـا محتقنتان (محتقنتين) » ص ٣٠٨ — « ولم تسمح لعينيها بعد ذلك أن تلتقى

بعينيه (أن تلتقيــا ٠٠) » ص ٣٠٩ ـ « ولم يأتي صدفة أبدا »
(ولم يأت ٠٠٠) ص ٣١٢ — « ترى هل استحوز على شهرت تماما
(استحــوذ) » ص ٣١٩ — « وليس هــذا كله شيء (شيئا) »
ص ٣٢٣ — « ترى ماذا تفعل بعد انتهاءها من عملها عنده (انتهائها) »
و « وذوى الملاءات لابد أن سعرهن قليل (ذوات) » ص ٣٣٢ —
« إنها وقاحة وتحدى (وتحد) » ص ٣٣٥ — « وكأنما فرصتهــــا
دبابير (زنانير) » ص ٣٤٧ « وكأن بين العتبات أسلاك (أسلاكا »
ص ٣٥٠ — « والســـلم متآكل ومتداعى (متداع) » ص ٣٥١ —
« قد يقتلوه أو يسرقوه (قد يقتلونه أو يسرقونه) » ص ٣٥٢ •
وهذه بعد مجرد أمثلة ، ولعل القارىء قد لاحظ أنها أخطاء فى أوليات
القواعد اللغوية • أليس مخجلا أن يقع كاتب مشهور فى مثل هــذه
الأخطاء فى لغة قومه ، التى درسها ثلاث مرات على الأقل ، أثناء حياته
الدراسية • إن الكاتب معروف بأناقته ، فكيف لا يهتم بالمثــل بأناقة
لغته ؟ إننا لا نطمع أن يبذل فى صياغة أسلوبه من العنـــاء والجهــد
ما كان يبذله واحد كفلوبير مثلا ، الذى يقول عنه لانسون وتيفور :
"Le choix d'un adjectif le faisait suer d'angoisse" إنه كان
يتصبب عرقا فى سبيل البحث عن نعت مناسب ! » ، ولكن شيئا من
الوسوسة (كما سبق القول) مطلوب فى مجال الأدب • ولا يظن أحد
أن ذلك يتعارض مع المواقف الفكاهية ، فإن المازنى مثلا ، رحمه الله ،
كان حتى فى كتاباته الفكاهية أحد العباقرة الفطاحل فى فن الأسلوب •
أقول هذا وأنا أعرف أن بعض كتاب القصة عندنا يقولون إن المهم هو أن
نقول كلاما مفهوما • وهذه مغالطة مفضوحة ، فإنه ما من شىء فى
الدنيا إلا وله قواعد وأصول يجرى عليها ، بل إن اللغة العامية ، التى
يلجأ إليها كاتبنا دونما داع فى أغلب الأحيان إلا العجز عن العثــور
على أسلوب فصيح مرن ، هى أيضا لها قواعدها ، وإن كنا لتعلمنا
إياها عن طريق التلقين والتقليد لا نلقى بالا إلى ذلك • وأحب أن أضيف
هنا أننى أشك شكا قويا فى أن يكون للأعمال المكتوبة بالعامية أو التى
يكثر فيها استخدام هذه اللهجة أى مستقبل • وشاهدى على ذلك أن

أدبنا العربى ، على طول تاريخه الطويل ، لم يحفظ لنا مما هو مكتوب بها غير الأزجال الأندلسية تقريبا ، وكم منا يستطيع أن يقرأها قراءة صحيحة ، بله يفهمها ؟ أما الذين يتوهمون أن الفصحى سوف تنحسر ، وتخلى الطريق للعامية فإنهم يتعلقون بالأحلام الباطلة . ثم أليس مخزيا أن تكون الأعمال الأدبية الشعبيـــة كألف ليلة وليلة والسير الشعبية مكتوبة بأسلوب أصح وأرقى من أسلوب مثل هذه القصـــة ألف مـــرة ؟

ط • المختـار الإسلامى (١٩٧٤)

ترجع صلتى بكتابات نجيب الكيلانى إلى الأيام التى تلت هزيمة يونيو مباشرة ، فقد وقعت فى يدى مصادفة قصة له عن حرب فلسطين عام ١٩٤٨ ، لا أذكر تفاصيلها الآن ، وإنما الذى بقى فى نفسى منها ما أحسست به وأنا اقرؤها من سكينة وأمل ، رغم ما كان يملأ القلب أيامئذ من غصة وحسرة •

ثم قرأت له بعد ذلك بحثا عن إقبال ، حصل به على جائزة وزارة التربية والتعليم ، ثم كتابا يقدم فيه مشروع اتحاد اسلامى ، وكتابا يتابع فيه الكلام عن « منهج الفن الاسلامى » ، الذى رسم خطوطه محمد قطب فى كتاب له بهذا العنوان ، وقد قرأت فيه قصة قصيرة له موضوعها أهمية دور الإيمان فى حياة الإنسان ، وعـدم استطاعته الاستغناء عنه • والقصة رمزية ، ومستواها الفنى ممتاز ، وأذكر أنى شعرت بفزع لنهايتها الغريبة ، لأن فيها طفلا يقتل زميله !

ثم قرأت له قصـة « ليـالى تركستان » فى سلسلة « روايات إسلامية معاصرة » ثم « رمضان حبيبى » و « عمالقة الشمال » فى السلسلة نفسها • ورابعة هذه القصص وهى « عذراء جاكرتا » لم أقرأها حتى الآن •

وقد سـعدت بصدور هـذه السلسلة ، ويبدو أن أحدا غيره لا يشاركه فيها ، وهى تصور نضال المسلمين فى العصر الحديث للتحرر من قبضة البغى والاستعمار والاستغلال والوصول إلى غد مشرق كالماضى الذى ولى •

وقد ذكرتنى هذه السلسلة بروايات جورجى زيدان عن تاريخ الإسلام ، وأرجو أن يثابر الدكتور نجيب الكيـلانى على المضى فى هذا السبيل ، وهو أمر ضرورى وحيوى ، وينبغى أن يجعله القصاص

المسلم مسئوليته التى سوف يسأل عنها أمام الله ، ما دام قد أعطاه الإمكانيات الفكرية والفنية التى يستلزمها هذا العمل ، بدلا من أن يتصدى له غير المسلمين ، الذين مهما حاولوا الحيدة فلن يستطيعوا إلا فى النادر والشاذ . وجورجى زيدان نفسه ، برغم أتزانه وهدوء نفسه ، متهم بأنه كان يختار من التاريخ الإسلامى فترات التمزق ، أو يجنح بالأحداث والشخصيات إلى الإساءة للإسلام والمسلمين على نحو خفى ، معتمدا على مبالغات مؤرخى الأدب القدماء ، ومضيفا إليها من عنده الخيالات والتهويلات التى توحى بما يريد أن يبثه من أفكار ضارة .

هى مسئولية دينية إذن ، لكن لابد أن تسندها مقدرة فنية فذة ، حتى لا تأتى هذه القصص دعاية فجة ينفر منها المثقف المتذوق ذو الحس الفنى المرهف ، ففى مجال الفن والأدب لا تكفى النية الطيبة وحدها ، وفى رأيى أن الله سبحانه سوف يضاعف الأجر للعمل الأجود فنا ، لأن الذكاء مطلوب فى كل جهد مخلص ، وكذلك الجمال .

ولا شك أن نجيب الكيلانى يتفوق على واحد كجورجى زيدان ، وإن جاءت قصة « رمضان حبيبى » دون مستوى القصتين الأخريين اللتين قرأتهما له فى هذه السلسلة ، ولا أدرى السبب ، فقد كان المتوقع أن تكون هذه القصة بالذات أجود ، لأن أحداثها وشخصياتها مصرية معاصرة ، وكذلك البيئة ، على عكس القصص الأخرى .

أما قصة « عمالقة الشمال » فقد شدتنى منذ الصفحة الأولى . إنها تصور جهاد تاجر مسلم نيجيرى يدعو إلى الله ، وتقع أحداثها على امتداد النصف الثانى من العقد الستين . وهى تعرض استقلال نيجيريا ، والانقلابات العسكرية التى حدثت فى تلك الفترة ، وتختلط فيها السياسة ، والحب ، والدعوة إلى الله ، والحرب الأهلية ومؤامرات الاستعمار ، والرحلة فى الغابات ، والتجارة والرقصات الإفريقية ، والنشاط التبشيرى ... إلخ .

فالقصة حياة حافلة بألوان الصراع والمغامرات والجهاد والألم ، وهى ، برغم ما فيها من مخاطر وأحداث دامية وتنكيل بالمسلمين ،

مفعمة بالتفاؤل ، وتنتهي بانتصار الحق ، والقضاء على فتنه الانفصال، وإن كانت تلمح مع ذلك إلى أن الاستعمار والصهيونية لن يهدآ ، وأن على المسلمين أن يستعدوا لجولة أخرى ، بل جولات ، فطريق الدعاة إلى الله ، كما يقول راوى القصة فى السطور الأخيرة ، يمتد إلى بعيد ، لا يقطعه الموت ولا تطمسه العواصف .

ولكن أين تكمن جاذبية القصة ؟ ما سر امتيازها الفنى ؟

هذه الشاعرية التى تسربل القصة كلها فى أحداثها ، ووصفها ، وحوارها ، واستبطان لنفوس شخصياتها ، سبب من أسباب .

لا أظننى سأنسى الهزة التى اعترت روحى ، وأنا اطالع وصف ليلة قضاها عثمان أمينو بطل القصة وتابعه عبد الرحيم فى إحـــدى الغابات الاستوائية . كل ما قرأته فى الجغرافية وفى كتب الرحلات وفى المجلات والصحف يتضاءل ويضيع أمام هذه الروعة الغامرة التى تملك عليه نفسك وأنت تقرأ هذا الوصف المكثف للغابة فى ظل الليل ، وهما وحدهما ، يتناهى إلى آذانهما صـــوت غريب هو تركيبة من عشرات الاصوات التى تأتى من كل صوب ، وعلى كل لون ، فتتداخل وتتمازج ليخرج منها فى النهاية صوت واحد له كل الملامح ، وليس له أية ملامح فى الوقت ذاته :

« ولم أستطع أن أتابع أشعار « الإيبو » ، فقد غلبنى النوم ، ولم أعد أعى شيئا ، ولست أدرى أطال النوم أم قصر ، فقد استيقظت على حركة عنيفة وضربات متتالية ، ونظرت حولى . كان عبد الرحيـــم يضىء الكشاف ، ويهوى بمؤخرة البندقية فى ضربات قوية ، وصحت :

ماذا جـــرى ؟

وزحفت صوبه . كان يقتل حيـــة كبيرة .

ولم أستجب لإلحاح عبد الرحيم كى أستأنف النوم ، فما كان منه إلا أن استلم مكانى ، وراح فى سبات عميق بعض دقائق معدودة ، وجلست وحدى ممسكا بغدارتى ، أدقق النظر فيما حولى . الظلمات

المتكاثفة تختلط بالخضرة الزرقاء ، وقطرات مطر تتساقط ، وعشرات الأصوات للهــوام والحشرات والحيوانات الغريبة تمتزج ، فتخرج ضجة لا يمكن وصفهــا بدقة • وبدت لى الغــابة المكتظة بالأشجار والحيوانات وكأنها صحراء مليئة بالغموض الفسيح • هنا لا توجد أية معالم ، كالصحراء تماما ، والإنسان يلجأ إلى الفطرة والإيعاز الداخلى ليجــد طريقــه ! » •

وهذا الحوار السريع المركز كل كلمة فيه مشحونة بما لا يحصى من المعانى والمشاعر • تومىء إليها مجرد إيماء ،ولكن لها فى النفس فعل السحر • وهذا هو الفن : أن تقول ولا تقول • أن تكون الصنعــة خفية ، ثم أن يكون المحصول غزيرا رغم قلة البــذور :

— « وعند العودة إلى بيت شيخى همست :

— شيخى •• قلبى يرتجف من الخــوف •

— لا قيمــة لذلــك •

— وأبحــث عن الاطمئنــــان •

— ستجـــــده

— كيـــــف ؟؟

— عندما تطلق شهــوات الدنيــا

— فلا داعى للزواج إذن •

ضحك شيخى ، واحتقن وجهــه ، وقــال :

— الزواج سنة الله وليس شهوة من الشهوات •

وعدت أقــول : الدنيــا مغرية يا شيخى •

— ولهذا كانت معركة الإنسان مــع نفســه •

— لــاذا خلقهــا الله هكــذا ؟

— أستغفر الله •• لا يسأل عما يفعــل ••

– دائما أبحث عن علة الأشياء .. عن حكمتها .

– فكر كيف شئت يا عثمان .. لكن حـذار أن تقترب من حافة الشـك ، أو يخالط فكرك نازعة تمرد على حكمة الله

– كيـف ؟

– شـق فى عـدل الله وحكمته

– نعـم ..

– أنا المخلوق وهـو الخـالق .

– نعـم ..

– وشتان بين العقـل وخالق العقـل .

– أجـل ..

– وميدان الروح فسيـح .. والبصيرة الصـافية مجالات لا حـدود لهـا .

وانهمرت دموعى فجأة ، وأخـذت أنشج ، وربت شيخى على رأسى ، وقال فى رضى :

– لمـاذا تبكـى ؟

– لأنى ضعيف ، وأخـاف يـوم الحسـاب .

– بل أنت قـوى .. قـوى بدموعـك .

– أفى الدمـوع قـوة ؟

– أجل .. دموع النـدم تغسل ثوب النفس ، وتمحـو الوساوس . الدموع اعتراف . الجاحدون لا يبكون .

وهمست لشيخى :

– أبكى كثيرا فى الليـالى الطويلة ، ودخلت جاماكا حياتى كشيطان جميل .. هل هذا هو الحب ؟

قـــال شيخى فى جدية ظاهرة :

ـ لا يؤمن أحـــدكم حتى يكون الله ورسوله أحب إليـــه مما سواهما •

ـ ولهـــذا أخرجتهـــا من حيـــاتى •

ـ لمـــــاذا ؟

ـ لأن حبهـــا طريق إلى الشـــرك •

ـ ليس تمامـــــا •

ـ كيـــــف ؟

ـ حبهـــا هـــو المدخل إلى الحب الكبيـــر الذى يظلل بأفرعه السامقة الخضراء كل الدنيا •• أتفهم ؟ كل الدنيا ••

ـ اشـــعر بالحـــيرة •

ـ العبادة يا ولدى حب ، والجهاد فى سبيل الله حب ، وتنفيـــذ شرائع الله حب • • هل فهمت الحب ؟

ـ فهمت أن الحب شىء غير الشهوة •

ـ وفى الحب الحلال قدر من الشهوة لا فكاك منها •

قلت فى فرح مباغت : هذا ما أردت أن أعرفه بالضبط •

ضحك شيخى قائلا : ما زلت تفكر طول الوقت فى جاماكا • »

فالحوار مملوء بالمعانى الصوفية العميقة ، وليس فيه ثرثرة • الجواب على قدر السؤال • ومن بين السطور يطل القلق والسكينة فى جدل حى ، بأجنحة رفرافة حول نار اليقين ، وفى النهاية يسقط القلق ويحترق ، وتنطلق السكينه محلقة فى الآفاق •

وهذا الحوار ، وغيره كثير ، بين الشيـــخ ومريده يذكرنا بحوار نظيره فى (اللص والكلاب) عند نجيب محفوظ ، لكن شتان • فهناك

قلق قاتل يغتال روح البطل ، التى فرغت من الإيمان ، ولم تعد تعيش إلا على الحقـد والتعطش إلى الانتقام ، وكلمات الصوفى غامضة مهمومة ، لا تستطيع أن تقبض منها على شىء . لعل نجيب محفوظ يشير إلى أن الدين لم تعد له القدرة على أن يقنع ويريح . أما هنـا ففى النفس حيرة ، وفى العقل تطلع وهواجس ، ولكن شيئا من ذلك لا يعكر صفاء الروح ، وسرعان ما تبدده أنوار الرضا واليقين .

وقد روى الكاتب قصتـه بلسان البطـل ، وكأنه صديق يسار صديقا . والكـلام عن النفس أقرب إلى النفس ، وأقدر على إثارة تطلعها ، وأبعث للدفء ، وبخاصة أن البطل نموذج لكثير من الشبـاب المسلم المعاصر ، فهو برغم إيمانه ، وتحمسه للدعوة إلى الله ، ورغبته فى للتضحية ، لا يخلو من هواجس تدور فى عقله كلما ادلهمت الأمور ، وطال الانتظار ، ودارت للباطل جولة . وهذا لا يناقض الإيمان على أية حال ، فالقرآن يصور المؤمنين فى وقعة الأحزاب مثلا كيـف ظنوا بالله الظنون ، حينما أطبق عليهم أعداؤهم من فوقهم ومن أسفل منهم ، وانسل من صفوفهم المنافقون يخذلون ويرجفون . وتلك الظنون فى عصرنا أكثر شيوعا ، لأننا أضعف ، وإن كنا نوقن أن المستقبل لنا .

وشخصيات القصة منوعة تنويعا خصبا ، فإلى جانب عثمان أمينو المحتاج ، بين الحين والآخر ، إلى من يمسح عن نفسه ذرات الحزن والقلق ، ويبث فيها الامل ، ويذكره بسنة الله فى خلقه ، التى تقتضى الاختبار ، وتقضى بنصر المؤمنين إذا صبروا وصابروا ، هناك الشيخ عبد الله أحد مشايخ الطريقة القادرية ، نبع من الثقة والإيمان المتين يستمد منه الأتباع المحبون السكينة والتفاؤل ، وعبد الرحيم رفيق عثمان فى أسفاره ، صاحب الذكاء العملى ، والتصرف اللبق فى أشـد المواقف حروجة وخطرا ، وجاماكا النيجيرية الحسناء ، التى تركت الوثنية وتنصرت ، ثم لمـا عرفت عثمان أحبته ، وأحبت دينه ، فدخلت فيه ، ولقيت ما لقيت من أذى ضباط المستعمر الذين يتنكرون فى ثياب المبشرين ، ونور ، مثال الشاب الذى دمره المستعمر والفقر ، وعصفت به عواطف الشكوك والخوف والانانية ، وكانت نهايته غاية السوء ،

والأب توم الذى يرسم على وجهه ابتسامة زائفة سرعان ما تقع عنه إذا نسى نفسه ، وتظهر مكانها نظرة شيطانية شرهة ، وغيرهم .

والحب بين عثمان وجاماكا سر من أسرار امتياز القصة . وهو ليس حبا بسيطا ذا وجه واحد ، فقد اقتحمت جاماكا عليه قلبه كشيطان جميل ، فصارع طيفها ، الذى كان يلح على خياله إلحاحا شديدا ، وفى كل مرة يحسب نفسه انتصر عليها سرعان ما تظهر فى حياته من جديد ، فترجه رجا عنيفا ، وإن تظاهر بغير ذلك ، ولا ينقذه إلا شيخه بحنانه ، واتساع قلبه وعقله ، وإيصائه اياه بالصبر .

ثم تتجه الأمور اتجاها آخر حين تأتيه فى السجن جاماكا ، التى يلهث وراءها الآخرون ، فترفضهم ، وتخبره أنها أسلمت ، وأنها ترغب أن تكون له زوجة. ليس ذلك فقط ، فنور ، الذى كان عثمان يحبه رغم ضعفه وانحرافه ، ويأمل فى أن يتمكن من هدايته يوما ، يحاول أن يغرى جاماكا بأن تكون له ، ساخرا من عثمان ، زاريا عليه انغلاق ذهنه :

« — جاماكا . . أنا أحبك .

وابتسمت له ، وقالت : لكن الأمر لا يتعلق بى .

— أعرف . . تحبين عثمان ؟

— هذا حق ، والأمر يتعلق بقلب الإنسان .

— إنه لا يصلح لك . . إنه سجين ، ومستقبله مظلم ، وهو إنسان مغلق .. أورثه التعصب للدين ضيقا فى الافق » .

. . . .

« — سأحطم حياتكما أنت وعثمان .

— عثمان لم يسىء إليك يا نور .

قهقه قائلا : كان غنيا ، وكان ينظر إلى كتابع . . وكان عطفه يثيرنى أكثر مما يبعث على الاحترام والحب » .

وأنا أعجب كيف استطاع نجيب الكيلانى أن يصور النيجيريين هذا التصوير الناجح ، وأن يتابعهم فى رحلاتهم عبر الغــابة ، وفى اضطرابهم فى شئون حياتهم ، فى المدينة والقرية ، وفى تحولهم من الوثنية إلى النصرانية إلى الإسلام ، وفى تجارتهم فى الفنادق التى يختلط فيها العرب والأوربيون وأهل البــلاد واليهود .

والكاتب يسوق على لسان الراوى الأخبار السياسية والعسكرية، لكنها تأتى متضافرة خيوطها مــع الذكريات والمشـــاعر والأحـــداث والحوار ، فلا يحس القارىء بنبوها ، بل تستحيل جزءا عضويا فى القصة . إنه لا ينساق معها فى سرد جاف ، بل يعادل بينها وبين سائر عناصر القصة ، فيأخذ كل من الآخر ويعطيه ، فى وحدة فنية متينة :

— « الطريق من كاتو وسوكوتا إلى مدينة إينوجو عاصمة بيافرا الانفصالية طريق وعر طويل شاق ، على جانبيه أريقت دماء كثيرة ، وسقط عــدد من الشهداء . وأصبحت الغابات مسرحا للانفجارات العنيفة ، وطلقــات الرصاص المستمر . وكانت الطائرات تحلق فى الأجواء حاملة الموت والدمار والدماء ، وتنفث الدخان الأسود . وصمتت الأغنيات الشعبية الجميلة ، أغنيات الحب والنماء والأمل والزهور والحصاد ، ودقت فى الأنحاء المارشات العسكرية المخيفــة، وطبول الحــرب يعلو عويلها المتحشرج المزعج ، وعمالقة الشمال يتدفقون صوب الهــدف » .

وهو يغلف هذا كله بنظرته إلى الحياة والوجود ، ودائما يبحث عن حكمة الله ، وأحيانا يستنبطها بنفســه ، وأحيانا أخرى يهديه شيخه إليهــا .

« التقينا فى المساء حــول أمير القبيلة . كان يجلس وحوله الحراس ، والأب توم على مقربة منه ، والنار مشتعلة ، والسماء بلا قمر . وأخذ الرجال والنسوة يؤدون رقصة قومية حول النـــار ، والطبول تدق فى قوة وحرارة ، والأغانى ترتفع فى نغم افريقى شجى. كنت أفهم جيدا معنى أغنيات الإيبو ، وكنت أشعر بالاندماج فيها ،

وأتمثلها حقيقة ، وأذوب فى أحلامها العذراء .. شعرت برباط عجيب يشدنى إلى هؤلاء النـــاس . وكـــم كانت دهشتى حينمـــا رأيت عبد الرحيم يثب إلى حلبة الرقص ، ويترنم بصوت شجى بأغنيته المحبوبة :

حبيبـــتى الســـــمراء الفـــــاتنة
تتواثب فوق الأغصان الخضراء المجـدولة
تحمـــل فى عينيهـــا الشـــوق العـــارم
تنســـاب أغانيهـــا الحلـــــوة
كالسحـــر العـــابق فى قلـــب الغـــابة
أبوهـــا ملـــــك القبيـــــلة
تحرســـــه ســـــهام لا ترحـــــم

ونظرت من حولى ، فوجدت زعيـــم القبيلة يبتســـم فى رضا وسعادة والابتسامة تضىء وجهه الاسمر ، وتتماوج مع انعكاسات النار المشتعلة على وجهه ، ووجدت رجال القبيلة ونساءها يطربون لغناء عبد الرحيم ، ويرددون بعض المقاطع وراءه فى حماس منقطـــع النظير ، وحانت منى التفاته إلى الأب توم .. كان وجهـــه شاحبا مكفهرا ، يبدو عليه القلق والاضطراب فى جلسته ، لكنه كان يملك أعصابه ، ويتظاهر بالسرور والإعجاب .. فى الحقيقـــة إن أقدام عبد الرحيم على الاشتراك فى الحفل كان نقطة تحول كبيرة ، فقد بدا لى أن الجميع ينظرون إلينا كأصدقاء .. كإخوة . وتوارى تماما شعور الغربة ، وأخذنا نتجاذب معهم أطراف الحديث فى ود وصراحة وتكلمنا عن بعض الصفقات التجارية ، وقال أمير القبيلة :

— سوف تقضون معنا على الأقل عشرة أيام » .

فهذا الجو الافريقى بتلويناته الخاصة يشهد ببراعة الوصف ، وحذق التقمص لدى الكاتب . وأسلوبه أثناء ذلك يتزلق فى نعومة ورفق ، محيطا بالمنظر كله ، ظاهرا وباطنا ، لا يترك شيئا فيه من

الطبيعة أو الناس إلا وفاه حقه فى كلمات موجزة موحية عميقة الأبعاد .

والقصة على ما فيها من القضايا الإسلامية الخطيرة لا تخلو من الحيل المضحكة ، والتعليقات الساخرة ، كعنصر من عناصر التوازن فيها ، حتى لا يصيبها جفاف الصرامة أو تغرق فى أعماق بحر الاحزان .

« قال عبد الرحيم ، وهو يمسح المكان بنظراته الجادة :

— هذه بقعة جميلة لا يأسف المرء أن يدفن فيها ..

قلت لعبد الرحيم : أتخاف الموت ؟

— على الأقل يجبَ ألا أسعَى إليه .

— لا تخف

— وكيف لا أخاف أن يقتلونا هنا بطريقة مزعجة .. وقد يختطف الوثنيون لحومنا ؟ لا شك أن طعمك لذيذ ..

اقشعر بدنى ، وتصورت الوليمة الوثنية الصاخبة والنار والدماء ، والتراتيل الوحشية ، والطبول المجنونة وسمعت خادمنا العجوز الذى وقف مشدوها مرتعدا يقول :

— ما كان يجب أن آتى معكم .

قال عبد الرحيم له بطريقته المرحة .. وهو يربت على كتفه :

— اطمئن ، فلن يكون لحمك طيب المذاق ، ولم يبق لك من العمر إلا أقله حسبما أعتقد ، فلن تخسر كثيرا .

وبعد ، فهناك بعض الهنات التى كنت أحب أن تخلو منها القصة ، إذ إن فيها بعض أخطاء نحوية أرجو أن تراجع فى الطبعة القادمة ، وأنا لا أرى رأى الذين يتساهلون فى هذه النقطة مع

كتاب القصـــة ، ويحصون اهتمامهم فى فنيتهـا . فالتعبير السليم أساس كل فن .

وقد سها الكاتب ، وهو يصف الليلة التى قضاها بطلا القصة فى الغابة والخواطر التى مرت بذهن عثمان ، وهو مستيقظ بجوار زميله النائم ، حتى « تسلل إلينا ضوء خفيف بعد أن أشرقت الشمس . وكان من المتوقع أن نترك هذا الوادى الذى تغرقه الغابات ، ونبلغ تلا مرتفعا بعد السير بضع ساعات . واستيقظنا ، وتناولنا القليل من الطعام ، وشرب كل منا كوبا من الشـــاى ، ثم استأنفنا المسير » ، اذ معنى هذا أنهما لم يصليا الصبح ، أفلا يجور هذا على واقعيـــة الأحداث والشخصيات ، لأن هذين الشخصين اثنان من الدعاة إلى الله ، والكاتب حريص على الإشارة إلى صلاتهما وعبادتهما ؟

على كل حال ، هـــذه هنات صغيرة نرجو ألا ينسى الكـــاتب تداركها فيما بعـــد .

رحـــلة ابن فطــومة

ط . مكتبـــة مصر (١٩٨٣)

هذه القصة تنتمى إلى القصص الفكرية ، أى القصص التى لا يهتم كاتبها كثيرا ببنائها الفنى ، ولا تقرأ للمتعة الفنية ، بل لما تشتمل عليه من مضمون فكرى ، ولكون القضايا التى تعالجها ذات أهمية شديدة (إنسانية كانت هذه القضايا أو اجتماعية أو أخلاقية)، مثلها مثل قصة « حى بن يقظان » مثلا . إنها تفتقر إلى هذه الحيوية العبقرية التى تعج بها « الثلاثية » وما سبقها أو أعقبها مباشرة من قصص لم يسم إليها ، فى نظرنا وفى حدود علمنا ، قصاص بعــد فى أدبنا العـــربى . بل لا أظنى مغاليا ولا متجنيا إذا قلت إن قصـــة « حديث عيسى بن هشام » هى أكثر منها حيوية ، وأجدر أن يحصل المرء منها على نصيب أكبر من المتعـــة الفنية . هذا ، وقد اخترت للمقارنة هنا « حديث عيسى بن هشام » بالذات ، لأن هناك وجهى شبه قويين بين هذه وتلك ، فكلتاهما عبارة عن رحلة من أرض الوطن إلى العـــالم الخارجى ، وإن اختلفت حدود العالم الخارجى بين القصتين اتساعا وضيقا ، وكلتاهما كذلك تقوم على قياس الأوضاع فى بلادنا إلى أحوال البلاد الأخرى .

أول ما يلفت النظر فى تصميم الرواية أن الكاتب قد بناها بناء رمزيا . ولست بحاجة إلى أن أثبت أنه لا توجد فى أى خريطة للعالم بلاد تدعى الحيرة أو الحلبة أو الجبل ... إلخ أسماء هذه البـــلاد التى أزارها بطله ، والتى قد نستطيع أن نعرف أو نخمن على الأقل أنها هى الدولة الفلانية أو المجتمع العلانى ، ولكننا مع ذلك لا نقدر ، فيما يخيل إلى ، أن ندرك العـــلاقة بين بعضها وبين الأسماء التى اختارها لها . فمثلا ، لماذا اختار تسمية « دار المشرق » للبلد المسمى بها ؟ بل ما المقصود أصلا بهذه الدار ؟ أهى أحد المجتمعات البدائية فى عصرنا الحديث ؟ ولكن أين نجد مثل هذا المجتمع فى وقتنا الحالى ؟

ثم ألدار المشرق علاقة بدار الغروب ، التى هى ، فيما يبدو لى ، أقرب ما تكون إلى الرمز للتصوف وحياة أهله ؟ أيقصد بالشروق هنا بداية الحياة ، على أساس أن مثل هذا المجتمع الذى ورد وصفه فى الفصل الخاص بدار المشرق هو مجتمع قائم على الفطرة ، وكأن شمس الحياة قد أشرقت لتوها عليه ؟ إن صح هذا أفيقصد بدار الغروب أنها مجتمع أناس قد أداروا ظهورهم للحياة ، وكان شمسها قد غابت عنهم ؟ إننى فى الواقع لا أستطيع أن أجزم بشىء ، بل إنى أخاف أن تكون هذه التفسيرات هى مجرد أوهام طاش بها خاطرى . ولكن تسمية « دار الجبل » ، فيما يبدو لى ، أسهل تفسيرا ، فإذا كانت هذه الدار هى « الجنة » التى وعد الله بها عباده المتقين كان الوصول إليها من ثم شاقا جد شاق ، كمشقة الصعود إلى تلك الدار على ذروة الجبل الساحق الذى يناطح السحاب ، كما وصفه الأستاذ نجيب محفوظ فى خاتمة قصته .

على أن هذا يسلمنا إلى أسماء شخصيات القصة . وإذا كنا قد وجدنا أن أسماء بعض البلاد التى زارها البطل تستعصى على التفسير ، أو يصعب على الأقل تفسيرها ، فإن أسماء هذه الشخصيات أشد استعصاء ، وإلا فما معنى اختيار الكاتب لأسماء « قنديل ، وقطومة ، ومغاغة ، وحليمة ، وعدلى الطنطاوى ، وهام ، وديزنج ، والقانى بن حمديس » ، وغيرهم وغيرهم ؟ إن الأستاذ نجيب محفوظ مشهور ببراعته فى اختيار أسماء شخصياته ، على غرابة هذه الأسماء أحيانا كـ « رؤبة لاظ » مثلا ، ولكنه فى هذه القصة ، للأسف ، لم يعد فيما يبدو يهتم بذلك أيضا .

إلا أن السؤال بعد ذلك كله هو : لم اختار الكاتب هذا النهج الرمزى ؟ ألأن فى موضوعه والقضايا المتعلقة به ما يحرج من يتناولها ؟ لا إخال ، فها هو الكاتب ، برغم البناء الرمزى ، لا يورى فى آرائه أو (إن أخذنا بالظاهر) فى آراء أبطاله . فهذا قنديل ينقد ، بلسان طلق فصيح ليس فيه أدنى مواربة ، الحاكم والمجتمع وما يعانيه

من تخلف ونفاق وتمسك بالقشور ، وحكماء الدول الأخرى يهاجمون الإسلام مهاجمة صريحة لا يلجأون فى ذلك إلى رمز ولا إلى تلميح . بل لنفترض أن موضوع الرواية لا يخلو من حساسية ، أيكون الأستاذ نجيب محفوظ أقل جدارة من أبى العلاء مثلا ، الذى لم يتورع عن أن يصور أبطاله فى « رسالة الغفران » فى مواقف الحشر والحساب تصويرا ساخرا مضحكا ؟ ومتى ؟ فى وقت كان للدين فيه رهبة أشد وسلطان على النفوس أعظم . أم لأن البناء الرمزى كان أعون للمؤلف على تصوير ما أراد تصويره من أشخاص ومجتمعات ، والتعبير عما قصد إلى إيصاله للقارىء من أفكار وآراء ؟ ولا هذه أيضا ، فإن القصة قد جاءت ، بسبب بنائها الرمزى ، جافة يتلقاها المرء بعقله ، فلا تثير فيه انفعالا جياشا ، ولا تحرك منه الخيال . ترى لو أن الكاتب قد وضع قصته هذه فى الوقت الذى ألف فيه « خان الخليلى » مثلا أو « الثلاثية » ، أفلم تكن ستخرج من تحت سن قلمه موارة بالحياة ، تعصف بعقولنا وعواطفنا وخيالاتنا، كما عصفت بنا تانك القصتان ومثيلاتهما ؟ الواقع أن بلى . وليعذرنى القارىء إذا لم أستطع أن أفلت من إسار « الثلاثية » وجاراتها ، فهى قمم يصعب بلوغها فى ميدان القصص قوميه وعالميه على السواء . بل أين الأسلوب هنا بجفافه وهموده وفقره من أسلوب تلك القصص المتوتر حينا ، والمتفجر حينا ، والشجى حينا ، والمبكى حينا ؟ لا لا ، ليست هذه هى لغة نجيب محفوظ التى نعرفها . لقد حاولت أن أجد فى هذه القصة عبارة فيها بعض العبق القديم ، فلم أكد أجد شيئا .

ليس هذا فحسب ، بل إن من الصعب أن نرى علاقة مطردة بين الدور التى زارها قنديل بطل قصتنا هذه واحدة بعد الأخرى ، فبعض هذه الدور (أو البلاد) تنتمى إلى عصر واحد ، كدار الحلبة ، التى ترمز ، فيما أفهم ، إلى ما يسمى بالعالم الحر أو إحدى دوله كبريطانية مثلا ، ودار الامان ، وهى فيما أظن رمز على دول المعسكر الاشتراكى أو على روسية فقط ، ومن ثمة فالعلاقة بين هاتين الدارين هى علاقة مكانية ، أى أن الرحالة حين ينتقل من تلك إلى هذه فإنما

ينتقل من مكان إلى مكان . ولكن مثل هذه العلاقة ليست هى التى تربط بين دار المشرق مثلا وهاتين الدارين ، إذ ليس هناك ، فيما نعلم، مثل ذلــك المجتمع البدائى فى عصرنا هــذا ، بل ربما كانت أقرب المجتمعات المعروفة إليه هى مجتمعات قلب أفريقيا عشية الهجمــة الاستعمارية على القارة السوداء ، أيام أن كان الأفارقة يعيشون على الفطرة ، على النحو الذى يصوره كاتبنا الكبير فى الفصل الخاص بدار المشرق . أفيمكننا إذن أن نقول إن العلاقة بين هذه الدار وما انتقل إليه قنديل ، حين غادرها ، من دور هى علاقة تاريخية ، بمعنى أن المجتمع الذى تضمه دار المشرق ينتمى إلى حقبــة من التاريخ أسبق من تلك التى ينتمى إليها ما تلاه فى القصة من مجتمعات ؟ ثم ما القول فى دار الغروب ، التى ، فيما يخيل إلى ، ترمز إلى أسلوب حياة المتصوفة وانصرافهم عن عالمنا هــذا بمشاكله وهمومه مولين وجوههم وقلوبهم إلى عالم آخر ؟ وما القول فى العلاقة التى تربطها بما سبقها من دور ؟ إنها ليست العلاقة الجغرافية ، ولا كذلك العلاقة التاريخية ، ولكنها علاقة التطــور الروحى والخلقى ، أى أن على الإنسان الذى يريد أن يسلك هذا الطريق أن يضطلع بالمجاهدات الخلقية والرياضات الروحيــة ، حتى يستطيع أن يخلع نفسه من أوهاق الأرض واهتمامات الناس فى المجتمعات الأخرى .

وفضلا عن ذلك فهناك عدد من التناقضات فى القصــة ، وهى تناقضات تسىء إلى حبكتها ، وتوهى بناءها . وها هى بعض أمثلة على ذلك : فالمؤلف يقول على لسان قنديل (ص ٢٢ ــ ٢٣) فى أول الرحلة ، وذلك قبل أن تغادر القافلة أرض الوطن : « وانتظمنا فى آخر صلاة جامعة تتاح لنا » ، بينما نجد قنديلا نفسه (ص ٢٣ ، ٢٥ ، ١٠١ ، ١٠٨) يصلى بعد ذلك جماعة أربع مرات على أقل تقدير . ومثال آخر فى قول قنديل أيضا (ص ٨) عن يوم سأل فيه شيخه الشيخ مغاغة عن الإسلام والفقر والجهل إنه (لا يذكر فى أى فترة من العمر كان ذلك اليوم) ، ليقول له الشيخ بعيد ذلك : « أهنئك على قولك . إنه أكبر من سنك » ، ويقول قنديل نفسه بعد ثــلاث

صفحات (ص ١٢) : « غير أن الأيام التى وهبتنى الدرس والتربية دفعت بى أيضا إلى مشارف الشباب » ، وتسأل أمه بعد عدة صفحات (ص ١٥) فى انزعاج : « أى رحلة ؟ إنك تبلغ العشرين من العمر » ، مما يدل على أن هذا اليوم الذى يدعى بطل قصتنا أنه لا يذكر فى أى فترة من العمر كان ، كان فى خواتيم الصبا ومطالع الشباب ، فكيف صح منه بعد ذلك كله أن يغفل عن أمر جد واضح كهذا ؟ ترى أنعرف نحن من أمور حياته أكثر مما يعرف هو ، ونتذكر عمره أكثر مما يتذكر ؟

وليست التناقضات هى وحدها ما يعانى منه بناء القصة ، بل إنه يعانى أيضا من عدة زوائد لم أستطع أن أجد ما يسوغ ورودها فيها . ومن هذه الزوائد المقدمة التى يتحدث فيها البطل حديثا عاما عن الحياة والموت والوطن ، وذكرياته من نفثات العطارين والزقاق والمآذن والقباب ... إلخ ، مما ليس من السهل أن نجد له علاقة وثيقة بالقصة ، إذ هو كلام يصلح أن يكون مدخلا لأى قصة ، بل لأى شىء ، لأنه ليست له خصوصية ما . فمثلا ما إن يغادر قنديل أرض الوطن حتى يبهت فى ذاكرته واهتماماته هذا الوطن وذكرياته فيه ، وهكذا . بل ما علاقة التفصيلات الخاصة بوالده وإخوته وخوف والدته عليه وزواجها من الشيخ مغاغة ببقية أحداث القصة ، وبخاصة أنه لن يأتى لهم ذكر بعد ذلك تقريبا فى سائر القصة ؟ أليس ذلك كله دليلا على أن مؤلفنا الكبير ، وهو المشهور بإحكام تصميمات رواياته ووضع خطة تفصيلية لأى قصة قبل أن يخط فيها حرفا ، لم يعد يبالى بذلك ، بل لم يعد ، فيما نظن ، يراجع بدقة ما يخطه قلمه ؟ بل ما معنى اختياره لحليمة بالذات عروسا له ؟ وأيضا ما مغزى اعتراض الأم على هذا الاختيار ، وخصوصا أن القصة رمزية ؟ كذلك لم جعل المؤلف رحلة الشيخ مغاغة تنتهى عند دار الحلبة (ص ٩ ، ١٩) ؟ بل ما مغزى سؤال قنديل عن الوقت الذى ستستغرقه رحلته ؟ وما معنى تحديد الوقت اللازم لذلك ؟ وما دلالة الأرقام التى يقيس بها مدة اقامته فى هذه الدار أو تلك أو الوقت الذى استغرقه السفر

بينهما ؟ وكذلك ما معنى اتهامه للدين وحليمة بأنهما قد خاناه ؟ إن حليمة لم تخنه يقينا ، بل إن والدها قد فسخ خطبته لها تحت وطأة رعبه من الحاجب الثالث (لا أدرى مغزى اختيار الرقم ٣ هنا) ، فما ذنبها إذن ؟ والدين ، كيف يتهمه قنديل بالخيانة وقد ظل مرتبطا به ، مشدودا إليه ، مهموما بأمره إلى آخر المـدى ؟ أليست دار الجبل ، وهى الجنة ، هدف الرحلة النهائى ؟ وهل الجنة إلا وعد (الدين) لأتباعه المتقين ؟ وفوق ذلك ، ما معنى النص على أن دخول قنديل ورفاق قافلته إلى أى دار يزورونها كان يتم دائما فى الليل (منتصف الليل عند الوصول إلى الدارين الأوليين ص ٢٥ ، ٥٩ — وأثناء سطوع القمر عند بلوغ دار الحلبة ص ٨٨ ، ودار الغروب ص ١٤٢ — والفجر عند مشارفة دار الامان ص ١٢٣ — وبعد مرور هزيع من الليل عند حط الرحال على أبواب دار الغروب ص ١٤٥) ؟ بل ما معنى أن تسلب منه زوجته فى كل دار يدخلها ، سواء كانت هذه الزوجة حليمة أو عروسة أو غيرهما ؟ لا إخال إلا أن هذه المآخذ جميعها ، وغيرها كثير ، هى إن صحت دليل قوى على أن المؤلف لم يعد يبذل فى تجويد فنه ما كان يبذله من قبل من يقظة واهتمام .

والآن أحب أن أقف عند ملامح كل دار زارها قنديل لنرى أترمز هذه الدور لما خمنت فى أول هـذا البحث أنها ترمز إليـه أم لا . ففى دار المشرق نرى الخيام . ويصف لنا الكاتب الحجرة التى نزل فيها قنديل ، فإذا هى حجرة بدائية ، وأرض الشوارع والمساكن رملية (ص ٢٥) . وليس عند الناس أدنى فكرة عن الطب (ص ٣٤). وعندهم من الفراغ الكثير (ص ٢٨) . وهـم عراة إلا مما يستر العورة فحسب (ص ٢٨) . وهم يعبدون القمر (ص ٣٣ ، ٣٥) . وينظر الحاكم هناك إلى شعبه على أنه عبيد له (ص ٤٩) ... إلخ. مثل هذه الملامح لا تميز أى مجتمع من المجتمعات التى نعرفها الآن ؛ إنما كانت تميز مثلا بعض المجتمعات الإفريقية فى وسط القـارة أو جنوبها قبيل الهجمة الاستعمارية عليها ، إلا إذا كان الكاتب قد قصد أن يصور بها مرحلة بدائية من مراحل التاريخ البشرى عموما ،

وإن لم يكن ثمة فرق كبير بين الحالتين .

أما فيما يتعلق بدار الحيرة فإنها تبدو اسما على مسمى ، إذ لا أزال متحيرا فى المجتمع أو البلد الذى ترمز إليه . إن المؤلف يصف مناخها بأنه معتدل بصفة عامة ، صيفــه محتمل ، وشتاؤه مقبــول (ص ٦٤) ، ويذكر أن دينها يقوم على تأليه الملك (ص ٩١) ، كما يقول عن عاصمتها (على لسان قنديل) : « إنها مدينة كإحدى مدن بلادى ، فيها ميادين وحدائق ، وشوارع وحوارى (كذا) ، وعمائر وبيوت ، ومدارس ومستشفيات عامرة بالخلق . وفى كل موقع شرطى ، وملاهى الرقص والغناء موفورة ، وسوقها كبيرة مترامية متعددة الحوانيت ، وبها سلع من الحيرة ومن جميــع البــلدان » (ص ٦٣) . أما عن بقية الدار فيؤكد على لسان أحد مواطنيها أنه « عدا العاصمة لا يوجد إلا الريف . وليس به ما يسر الرحالة » (ص ٦٥). إن هذه السمات تكاد أن تكون صادقةعلى كثير من بلاد العالم ثلاالث ، أفتقول إذن إن دار الحير ة ترمز إلى دول هذا العــالم ؟ إن قنديلا يرد على صاحب القافلة قائلا بحزن : « ما من سيئة عثرت بها فى رحلتى إلا وذكرتنى ببلادى الحزينة » (ص ٦٤) ، مما من شأنه أن يجعلنا نفكر فى بلاد العالم الثالث وبلادنا معها . إلا أن النظام السياسى والاجتماعى لهذه الدار لا يساعد كثيرا على هــذا الاستنباط . صحيح أن تأليه الملك يمكن أن يفهم فهما رمزيا ، لكن ما القول فى الكلام التالى الواضح الصريح (ص ٦٧ — ٦٨) من أن الملك هو الذى « ينشىء الجيش ، ويختار له قواده ، فيكون جيش النصر ، ويعين من أسرته المقدسة الحكام ، وينتخب من أهل الصفوة قادة للعمل فى الأرض والمصانع ، أما بقية الناس فلا قداسة بهــم ولا مواهب . يعملون فى الأشغال اليدوية ، وتوفر لهم اللقمة . يلى هؤلاء الحيوانات ، ويلى الحيوانات النبــات والجماد » ، ومن أن الصفوة يخاطبون بما يقوى فى نفوسهم القوة والهيمنة والنمو ، وذلك بتوفير التعليم لهم والطب ، بينما تقوى فى الآخرين مواهب الطاعة والانقياد والقناعة ، ومن أن الذى يملك الأرض والمصانع

إنما هو الإله ، وأن الصفوة هم ملاكها بالنيابة ، والريع يقسم مناصفة بينهم وبين الإله (وهو الملك ، كما سبق القول) ... إلخ ؟ يبدو أن من الصعب أن نرى فى هذا النظام صورة دول العالم الثالث ولو على نحو عام . ترى أهذه هى صورة بعض المجتمعات القديمة التى تعدت الطور البدائى الذى قابلناه فى دار المشرق ؟ الحق أنى لا أستطيع تماما أن أجزم برأى .

غير أن الأمر يختلف فيما يختص بدار الحلبة ودار الأمان ، فالأولى ، فيما أفهم ، رمز على دول العالم الغربى . إذ الرحالة حين يدخلها لا يسمع تحذيرا ولا إنذارا (ص ٨٨) ، والحرية هناك فى كل المجالات ، حتى حرية التسعيرة (ص ٨٩) . وحرية المطالبة بالشذوذ الجنسى (ص ٩١ — ٩٢) ، مكفولة ومقدسة ، ومثلها العمل الجنسين (ص ١١٠) . ومظاهر التقدم بادية للعين فى كل مكان (ص ٨٩) . والنظام السياسى وكذلك النظام الاقتصادى يذكراننا بما نعرفه عن بلاد ذلك العالم ، فرئيس الدولة هناك ينتخب تبعا لمواصفات علمية وأخلاقية وسياسية ، فيحكم مقدار عشر سنوات (أرجو التغاضى عن الرقم) ، ثم يعتزل ليحل محله قاضى القضاة ، وتجرى انتخابات جديدة بين الرئيس المعتزل والمرشحين الجدد . وللرئيس مجلس من أهل الخبرة فى جميع الأنشطة يعاونه بالرأى ، وعند اختلافه معهم يعتزلون جميعا ، وتجرى الانتخابات من جديد . والدولة ملتزمة بالأمن والدفاع والمشروعات العامة التى يعجز عنها الأفراد ، ولكن جل الأنشطة فردية (ص ٩٦ — ٩٧) . وهم لا يؤمنون إلا بالعقل ، ولذلك لا يهتمون بدار الجبل (ص ١٠٤) . وهم قد صنعوا حياتهم بأنفسهم ، وهدف الحياة عندهم هو الحرية ، التى لم يكن طريقها سهلا ، بل دفعوا ثمنها عرقا ودما حتى انتصرت وانتصر معها العلم (ص ٣٥) .

أما الثانية فإن سماتها تنم على أن المقصود بها هى روسية أو دول المعسكر الشيوعى بعامة ، وإن كنت أميل إلى الافتراض الأول ، لأنى أستبعد أن تكون توابع روسية من دول المعسكر الشيوعى قد

بلغت ما بلغته هذه من قوة عسكرية واقتصادية وسياسية ، مما ورد ذكره في القصة • والذى يميز دار الأمان من ناحية المنـــاخ هو أن شتاءها قاتل ، وخريفها قارس ، وربيعها لا يحتمل ، فعليك (كمــا قيل لقنديل) بالصيف (ص ١٢٣) • والحركة فيها مقيدة ، بل إنهم يتوجسون من الغريب والسياح (ص١٢٤ ــ ١٢٥) • والنظام صارم مرهق (ص ١٢٦) ، والعمل مقـــدس ، والعمائر ضخمـــة ، ولكن الشوارع خاوية (ص ١٢٨) • والجميع متساوون إلا من يميزه عمله ، والفروق في الأجـــور يسيرة ، وأقل أجر يكفى لإشباع ما يحتاجه الإنسان المحترم من مأوى وغذاء وكساء وتعليم وثقافة ، وتسلية أيضا • والوجوه متجهمة صلبة باردة (ص ١٣٣) • وهناك محكمة التاريخ ، حيث حوكم أعداء الشعب وقضى عليهم بالموت ، وهم ملاك الأرض وأصحاب المصانع والحكام المستبدون (ص ١٣٤)• أما النظام السياسى فيتلخص في أن لهـــذه الدار رئيسا منتخبا ، تنتخبه الصفوة التى قامت بالثورة ، وهى تمثل صفوة البلدان جميعا من العلماء والحكماء ، ورجال الصناعة والزراعة والحرب والأمن • ويتولى منصبه بعد ذلك مدى الحياة ، ولكنهم يعزلونه إذا انحرف • وهو المهيمن على الجيش والأمن والزراعة والصناعة والعلم والفن ، إذ إن الدولة هى صاحبة كل شىء (ص ١٣٥) • وإذا كانت الحرية في دار الحلبة هى العقيدة فالعقيدة هنا هى احترام النظام وصرامته • وهم يعبدون الأرض باعتبارها خالق الإنسان ومدخر احتياجاته ، وفي العقل الغنى عن أى شىء آخر (ص ١٣٦) •

إخال أن الرمز ، بعد ذلك كله ، قد اتضح بما لا يدع للمماراة مجالا •

أما دار الغروب فإنها ، كما قال صاحب القافلة لقنديل حين أبدى دهشته من عدم تنبه أحد من سكانها له ولا رده السلام عليه ، « جنـــة الغائبين لكن خيراتها مبذولة بلا حساب » (ص ١٤٧) • وفي هذه الدار يرى قنديل جماعة من نساء ورجال تجلس على هيئة هلال ، بين يدى شيخ هرم ، عار إلا مما يستر العورة ، كأن هالة

تحدق بوجهه المضىء وعينيه الجذابتين ، يعلمهم الغناء ، وهم يرددون الصوت فى حنان بالغ (ص ١٤٨) • وحين يسأله قنديل : « أأنت [illegible] الدار ؟ » يرد بقوله : « لا حاكم لهذه الدار ، وأنا مدرب الحائرين » ، كما يقول عمن حوله : « إن حياتهم هنا موافقة للحق ، ومفارقة للخلق » وشعارهم « الصبر على مرارة البلوى لإدراك حلاوة النجوى » ، وهم « جميعهم مهاجمون من شتى الأنحاء ، يجيئون إعراضا عن الهواء الفاسد ، وليعدوا أنفسهم للرحلة إلى دار الجبل » (ص ١٤٨ — ١٥٠) • فإذا كانت دار الجبل ، كما سيأتى بيانه ، هى الجنة فإنى أظن أن ذلك دليل آخر عى أن دار الغروب هى طريقة حياة المتصوفين •

تبقى دار الجبل • وهى غاية الرحلة النهائية ، وقد ورد ذكرها على طول القصة عشرات المرات ، ومن ذلك ما جاء فى الصفحة العاشرة حين أخبر الشيخ مغاغة قنديلا أن ظروف الحياة والأسرة أنسته أهم هدف من الرحلة ، وهو زيارة دار الجبل ، فسأله هذا بشغف :

— وما خطورة دار الجبل ؟

فقال متنهـدا :

— تسمع عنها الكثير ، كأنها معجزة البلاد ، كأنها الكمال الذى ليس بعده كمال •

فعلق قنديل بقـوله :

— لا شك أن كثيرين من الرحالة (كذا) قد كتب عنها •

فقال بنبرة لم تخل من أسى :

— لم أصادف فى حياتى آدميا ممن زاروها ، ولا وجدت كتابا عنها أو مخطوطا •

فقال قنديل بضيـق :

— إنه أمر عجيـب لا يصـدق

فقال بكآبة :

— إنهـا سـر مغلق

ومعظم ما ورد فى القصة عن هذه الدار لا يخرج عن هذا المعنى . إلا أننى أحب أن أضيف إلى ذلك أن حكيم أهل الحيرة ، الذى يرى أن بلاده هى مثال الكمال ، يؤكد هاتفا أن « دار الحيرة هى دار الجبل » (ص ٦٩) ، بينما إمام المسجد فى دار الحلبة يعلق على النظـام السياسى فى هذه الدار قائلا : « إنه نظام فريد ، لم يصادفك فيما رأيت ، ولن يصادفك فيما سترى » ، فيتساءل قنديل دهشا : « ولا دار الجبل ؟ » ، ويكون رد الشيخ : « لا أعرف شيئا عن دار الجبل حتى أدخلها فى المقارنة » (ص ٩٦) . وهو رد غريب من إمام مسجد ، ولكنـه ليس أغرب من موقفه من المسلمين المطالبين بحرية الشذوذ الجنسى ، إذ يرى ، فيما يخص هذه النقطة ، أن « الحرية هى القيمـة المقدسة المسلم بها عند الجميع » ، إذ من الواضح أن إسلام هذا الشيخ قد مسه قدر غير ضئيل من التحوير تحت تأثير الحضارة التى يعيش هو وطائفته فى ظلها كأقلية فى بلاد الحلبة . ويمكن فهـم هذا فى ضوء رد الحكيم الذى أعد الشيـخ لقنديل زيارته (وربما كان المقصود بهذا الحكيم أحد المستشرقين ، إذ يقول عن نفسه إنه يعرف العرب ، فقد زار بلادهم ، ودرس معارفهم) ، إذ كانت إجابته على سؤال قنـديل عما إذا كان قـد فكر يوما فى زيارة دار الجبـل : « — من آمن بعقله أغنـاه عن كل شىء » (ص ١٠٣ — ١٠٤) . وكذلك لا يخلو من الدلالة العميقة تعليق سامية (ابنة إمام المسجد) على قول قنديل (زوجها) إنه سيكون أول من يكتب عن دار الجبـل ، إذ قالت ضاحكة : « لعلك تجدها أبعد ما يكون عن الحلم » . ومثل هذا التعليق الضاحك دلالة وإيحاء رد قنديل عليها بإصرار : « إذن أكون أول من يبدد الحلم » (ص ١١٤) ، وتساؤله بعد ذلك بخمس وعشرين صفحة تساؤلا لا يخلو من نبرة ارتياب : « هل يوجد الكمال حقا فى دار الجبل ؟ » وطريقة رده على فلوكة مرافقه فى دار الأمان ، حين

سأله : « إذن لم كانت الرحلة إلى دار الجبل ؟ » إذ قال بفتور : « العلم نور » (ص ١٤٣) . أما فى دار الغروب فلهم رأى مخالف تماما لكل هذا ، إذ يرون أن الناس يقصدون دارهم إعراضا عن الهواء الفاسد «وليعدوا أنفسهم للرحلة إلى دار الجبل(ص١٠٥) «فيستخرجوا من ذواتهم القوى الكامنة فيها (ص١٥١)، لأن أهل دار الجبل يعتمدون فى حياتهم على هذه الكنـوز ، فلا يستعملون الحواس ولا الأطراف (ص ١٥٢) . وإلى جانب ذلك هناك هذا الرأى الذى يبدو لنا نحن المؤمنين بالجنة غريبا ، وإن كان طريفا ، إذ يقول أحد مواطنى دار الغروب (أى أحد المتصوفة ، فيما نفهم) : « ـ هناك (أى فى دار الجبل) بالعقل والقوى الخفية يكتشفون الحقائق (إلى هنا وليس فى الكلام غرابة) ، ويزرعون الأرض ، وينشئون المصـانع ، ويحققون العدل والحرية والنقاء الشامل (الله أكبر . هذه ليست الجنـة فى حدود معرفتنا وفهمنا ، وإلا فكأنك يا أبا زيد ما غزوت . وهل يعقل أن جهاد الإنسان المضنى على هذه الأرض لن ينتهى عند رحيله عنها ؟ يا ضيعة العمر إذن ، ويا خيبة الآمال ! هذه هى المدينة الفاضلة فقط ، وليست الجنـة) .

مهما يكن الأمر فإن قنديلا لم يصل (فى القصة) إلى دار الجبل. وهل رأيتم أحدا قد مات وخرج من قبره يحدثنا عن دار الجبل ، أوحتى عن وهاد الجحيم ؟

والملاحظ أن بعض الأحـداث الرئيسية فى حياة قنديل ، بطل قصتنا ، تكاد أن تتكرر بعينها فى كل دار يحل بها . وأظن أن قصاصنا الكبير قد قصد بذلك إلى القول بأن مكثه فى هذه الدار أو تلك إنما هو حياة كاملة ، فمثلا نرى قنديلا فى كل دار يجد عروسا له فيعيشان معا سعيدين ، لينتزعها منه واحد من رجال السلطة أو من أذنابهم . ولابد من أن أسارع هنا إلى القول بأن الدار الوحيدة التى لم يخطف فيها أحد من قنديل زوجته هى دار الحلبة . فهل هذه إشارة معينـة من الكاتب ، وبخاصة أن تحمسه لهذا المجتمع واضح لا يساويه حتى رأيه الطيب فى إنجازات دار الأمان ؟ أفلم يتخذ قنديل نفسه من دار الحلبة وطنا ثانيا له ؟ (ص ١٤١) .

إن هذا يؤدى بنا إلى أهم قضية تثيرها هذه القصـــة ، وهى قضية المقارنة بين الإسلام وداره وبين الدور الاخرى وما تقوم عليه حياتها من مذاهب ، إذ إن هذه المقارنة هى السبب الذى حدا بقنديل إلى الضرب فى أرض الله الواسعة ، لعله أن يقع فيها على ما يمكن أن يكون نافعا لوطنه ، ومن ثمة فما من بلد حط قنديل رحاله فيه إلا وسارع إلى مقارنة أحواله بأوضاع وطنه . فمثلا عندما تطالعه فى دار المشرق مظاهر التخلف والقذارة والإهمال والفقر يبادر إلى التعليق عليها قائلا : « الحق أنى لم أتماد فى نقد مظاهر البؤس فى هذا البلد الوثنى ، الذى قد يكون له من وثنيته عذر ، ولكن أى عذر أعتذر بـــه عن أمثال هذه المظاهر فى بلدى الإسلامى ؟ » (ص ٢٩) . وعند تعرفه على نظام الملكية المجحف فى هذه الدار لا يعتم أن يقول : « يا له من نظام غريب . إنه يذكرنى بالقبائل الجاهلية ، ولكنه مختلف ، كما يذكرنى بملاك الأرض فى وطنى ، ولكنه مختلف أيضا . جميعها تمثل درجات متفاوتة من الظلم . وعلى أى حال فإثمنا ، نحن دار الوحى ، أفظع من سائر الخلق » (ص ٣٣) . أما بالنسبة للحرية الكاملة فى علاقة الرجل بالمرأة فى تلك الدار ، التى لا يقيدها زواج ولا عرف ، بل مجرد الرغبة ، فإذا ما زالت افترقا ، وأنشأ كلاهما علاقة أخرى مع شخص آخر ، وهكذا ، فيلقانا هـذا الحوار بين قنديل ، الذى استغرب هذا اللون من العلاقة بين الجنسين ، وبين حكيم تلك الدار . قال قنديل للحكيم :

« — أعجب ما صادفنى فى المشرق علاقة الرجل بالمرأة . فابتسم قائلا :

— نصف المصائب فى البلدان إن لم يكن كلها تجىء من القيود المكبلة للشهوة ، فإذا أشبعت أمكن أن تصير الحياة لهوا ورضا . فقلت بحـــذر :

— فى دارنا يأمرنا الله بغير ذلـك .

— عرفت أشياء عن داركـم . عندكم الزواج . وكثيرا ما

يتمخض عن مآس مؤسفة • والناجح منه يستمر بفضل الصبر • كلا يا صاحبى ، حياتنا أبسط وأسعد • وتساءلت بقلق :

— قد تزهد المرأة عندكم فى رجلها وهو ما زال مقيما على حبها •

— النساء كثيرات ، والسلو يسير • كل متاعبكم من الحرمان •

— حتى الحيوان يغار على شريكته • فابتسم قائلا :

— يجب أن نكون أفضل من الحيـوان • فتمتمت وأنا أخفى تقززى :

— لا سبيل إلى الـتـــلاقى •

— إنى مسلم بهذا ، ولكن عليك أن تفهمنا جيدا ، إننا ننشـد البساطة واللعب • إلهنا لا يتدخل فى شئوننا • إنه يقول لنا كلمة واحدة، وهى أن لا شىء يدوم فى الحياة وأنها إلى محاق تسير • بذلك أشار إلى الطريق فى صمت ، أن نجعل من حياتنا لعبا ورضا » (ص ٤٤ ، ٤٥) • وعندما أبدى استياء من النظام الطبقى هناك قائلا :

« — الناس عندنا إخوة من أب واحد وأم واحدة ، لا فرق فى ذلك بين الحاكم وأقل الخلق شأنا » لوح الحكيم بيده استهانة ، وقال :

— لست أول مسلم أحادثه • إنى أعرف عنكم أشياء وأشياء • ما قلت هو حقا شعاركم ، ولكن هل يوجد لتلك الأخوة المزعومة أثر فى المعاملة بين الناس ؟ فقلت بحرارة وقد تلقيت طعنه نجلاء : — إنه ليس شعارا ، ولكنه دين •

فقـال ساخـرا :

— ديننا لا يدعى ما لا يستطاع تطبيقــه » •

وحتى عندما يعترض على عبادة الناس هناك للقمر نجد هـذا الحكيم يرد بجدية ، بل وحدة لأول مرة :

— إننا نراه ونفهـم لغتــه • هل ترون إلهكـم ؟

— إنه فوق العقل والحواس .

فقال باسما : — إذن فهو لا شيء »

فكاد قنديل أن يلطمه ، ولكنه كظم حنقه واستغفر ربه ، وسأل الله له الهداية . ترى ماذا كان جوابه ؟ لقد قال باسما :

— « وإني أسأل إلهي لك الهداية » . أو تدري أيضا بم خرج قنديل من هذه المناقشة التي لم تنته إلى نقطة اتفاق واحدة ؟ لقد كان تعليقه هو : « ديننا عظيم ، وحياتنا وثنية » (ص ٤٦ — ٤٨) .

وفي كل دار تدور مثل هذه المجادلة التي تتكرر فيها المقارنات ذاتها . ففي دار الحيرة التي انتقل من دار المشرق إليها يدور الحوار التالي بين هام صاحب الفندق وقنديل ، الذي يسأله : « وما دين الحيرة يا سيد هام ؟

— إلهنـــا هـــو الملـــك .

وحياني وانصرف . نفخت الشمعة فأطفأتها . وآويت (كذا) إلى فراشي وأنا أقول لنفسي :

— الملك بعد القمر ، يا له من ضلال . ولكن رويدك ، ألا يتصرف الوالي في وطنك كأنه إله ؟ » . وعندما تقوم الحيرة بشن الحرب على دار المشرق يقول قنديل لصاحب القافلة :

« — يزعمون أن الحرب قامت من أجل تحرير العبيد في المشرق ، هلا حرروا عبيد الحيرة ؟

فتساءل الرجل هامسا :

— وماذا تقول في بلادنا ، بلاد الوحي ؟

فقلت بجـــزن :

— ما من سيئة عثرت بهـــا في رحلتي إلا وذكرتني ببـــلادي الحزينة » (ص ٦٤) .

وحينما يرى رؤوسا معلقة يقترب من حارس ويسأله :

— « هل يستطيع غريب أن يعرف جريمة هؤلاء القتلى ؟

فأجابنى بجفاء : — التمرد على الملك الإله .

فذهبت مسديا إليه شكرى ، وأنا على يقين من أنهم شهداء للعلم والحرية قياسا على ما يقع عادة فى بلاد الوحى » (ص ٦٥) .

أما فى دار الحلبة ، تلك الدار التى يصفها بطل قصتنا بأنها « دار مذهلة ومزلزلة للدماغ » (ص ٩٤) ، فإنه يصادف ضربا من الحرية لم يسمع عنه من قبل ، فيسأل شيخ المسجد هناك :

« — هل أتاك يا مولاى حديث المظاهرة التى تطالب بالاعتراف بشرعية العلاقات الشاذة ؟

فقال الإمام باسما : فيها مسلمون أيضا .

— لا شك أنهم يتعرضون للجزاء داخل طائفتهم .

نزع الشيخ عمامته ، فمسح على رأسه ، ثم أعادها وهو يقول :

— الحرية هى القيمة المقدسة المسلم بها عند الجميع . فقلت محتجا :

— هذه حرية جاوزت الحدود الإسلامية .

— لكنها مقدسة أيضا فى إسلام الحلبة .

فقلت وأنا أكابد خيبة أمل .

— لو بعث نبينا اليوم لأنكر هذا الجانب من إسلامكم .

فتساءل بدوره :

— ولو بعث عليه الصلاة والسلام أما كان ينكر إسلامكم كله ؟

آه .. صدق الرجل ، وأذلنى بتساؤله » (ص ٩٤ — ٩٥) .

وعندما يتمنى قنديل ، فى حديثه مع هذا الشيخ ، لو أنهم فى دار الحلبة يطبقون الشريعة يأتيه الرد فـورا :

« — كلكـم تطبقونهـا •

فقلت باصرار : الحق أنها لا تطبـق • » (ص ٩٧) •

أما فيما يتعلق بالمرأة ومخالطتها للرجال ، وعملها خارج البيت ، فيقول بعد أن استقر فى حجرة الجلوس فى شقة إمام المسجد ، التى بدل جمالها ، كما لاحظ ، على ارتفاع مستوى المعيشة فى دار الحلبة : وصادفتنى تقاليد غريبة تعتبر فى وطنى بعيدة عن الإسلام ، فقد رحبت بى زوجة الإمام وكريمتها بالإضافة إلى ابنيه • وتناولنا الغداء على مائدة واحدة ، بل قدمت إلينا أقداح النبيذ • إنه عالم جديد وإسلام جديد • وارتبكت ، وغلبنى الحياء ولم أمس قدح النبيذ • قال الإمام باسما :

— دعـوه لمـا يريحـه

فقلـت :

— أراك تأخذ برأى أبى حنيفـة ؟

فقال : لا حاجة إلى ذلك ، فالاجتهاد عندنا لم يتوقف • ونحن نشرب مجاراة للجو والتقاليد ولكننا لا نسكر •

كانت زوجته ست بيت ، أما سامية كريمته فكانت طبيبة أطفال بمستشفى كبير ، وأما الابنان فكانا يعدان نفسيهما ليكونا مدرسين • وأذهلتنى انطلاقة الام وكريمتها فى الحديث أكثر مما أذهلنى العـرى فى المشرق • تحدثنا بتلقائية وشجاعة وصراحة كالرجال سواء بسواء ، وسألتنى سامية عن الحياة فى دار الإسلام وعن دور المرأة فيها • ولما وقفت على واقعها انتقدته بشدة ، وراحت تعقد المقارنات بينه وبين المرأة فى عهد الرسول والدور الذى لعبته ، حتى قالت :

— الإسلام يذوى على أيديكم وأنتم تنظرون •

..... وحكى لهم الإمام جانبا من حياتى ورحلتى وهدفى منها . قـــال :

— على أى حال فليس من المستسلمين . فقالت سامية لى :

— إنك تستحـق الإعجـاب » (ص ٩٩ — ١٠٠) .

وتدور بينه وبين الحكيم مرهم (وهو ، كما سبق أن رجحت ، أحد المستشرقين) مجادلة حول الحرب والانتصار فيها . « وبهذه المناسبة أثنى (هذا الحكيم) على مبدأ الجهاد فى الإســلام ، وراح يفسره تفسيرا عدوانيا ، فتصديت لتصحيح نظريته ، ولكنه لوح بيده باستهانة وقـــال :

— لديكم مبـدأ عظيـم ، ولكنكم لا تملكون الشجاعة الكافية للاعتراف به » (ص ١٠٢) .

أما حينما يعترض قنديل على لا أخلاقية السياسة والحرب فى دار الحلبة هاتفا :

« — لابد من الاعتراف بأساس اخلاقى ، وإلا انقلب العـالم إلى غابة .

ترد سامية ضاحكة : « لكنه كان وما زال غابة »

ويقول الإمام : « انظر يا قنديل إلى وطنك دار الإسلام ، فماذا تجد به ؟ حاكم مستبد يحكم بهواه ، فأين الاساس الأخلاقى ؟ ورجال دين يطوعون الدين لخدمته ، فأين الاساس الأخلاقى ؟ وشعب لا يفكر إلا فى لقمتــه ، فأين الأساس الاخلاقى ؟ »

ويعلق قنديل على ذلك قائلا : اعترضت حلقى غصـــة . فسكت » (ص ١٢٨)

وفى دار الأمان يزور رحالتنا فى أحد الأيام بعض المصانع والمتاجر ومراكز التعليم والطب ويكون حكمه « أنها لم تكن تقل عن أمثالها فى الحلبة عظمة ونظاما وانضباطا ، واستحقت دائما إعجابى وتقديرى ،

وهزت عقيدتى الراسخة فى تفوق دار الإسلام فى الحضارة والإنتاج» (ص ١٢٣) .

ويتذكر ما أخبره به شيخه مغاغة الجبيلى عمـا نشب فى دار الأمان من حرب أهلية ، ويتذكر أيضا تاريخ الحلبة الدامى فى سبيل الحرية ، فيتساءل لتوه : « وهل كان تاريخ الإسلام فى دارنا دون ذلك دموية وآلاما ؟ » (ص ١٣٤) .

ومع إعجابه بحضارة بلاد الأمان الباهرة يثير اشمئزازه عبادتهم هناك للأرض وتبويئهم العرش رجلا منهم ينزلونه منزلة الإله ، ولكنه لا ينسى أن يضيف : « ولكن ساءنى أكثر ما آل إليه حال الإسلام فى بلادى ، فالخليفة لا يقل استبدادا عن حاكم الأمان ، وهو يمارس انحرافاته علانية ، والدين تهرأ بالخرافات والاباطيل ، أما الأمة فقد افترسها الجهل والفقر والمرض » (ص ١٣٧) .

وبعد هذا العـرض الذى ، وإن كان موجزا . أرجو أن يكون واضحا فى إبراز المقارنات بين المجتمع الإسلامى والمجتمعات الأخرى ، أعتقد أنه لابد من التعليق على ما أثارته القصة من قضايا . أولى هذه القضايا هى ما يلح الكاتب عليه ، على لسان أبطاله ، من أن هناك فجوة فظيعة بين مبادىء الإسلام وواقع المسلمين . ولست أخال أحدا يمكن أن يعترض على هذا ، فالحقيقة أسطع من أن يحجبها الكلام . ومع ذلك فلابد من التنبيه دائما إلى أن هذه المقارنات لا يمكن أن تكون صادقة إلا على المجتمعات الإسلامية فى فترات تخلفها ، ومنها هـذه الفترة التاريخية المعاصرة ، التى نصطلى جميعا بالاكتواء بل بالاشتواء بنارها ، وإلا فقد غبر زمان كانت كفة هذه المجتمعات هى الراجحة ، ولم تكن برزت إلى الوجود ، بل ولا فى خطرات الضمير والتمنى ، دارا الحلبة والأمان ، وهما الداران اللتان يبدو أنهما تحظيان بإعجاب المؤلف ، وإن كان نصيب الأولى من هذا الإعجاب أكبر . ومن ثمـة فقد كنت أود لو أن الكاتب ، برغم أنه أقام قصته أساسا على انتقاد واقعنا الراهن بتخلفه وفساده ، قد أتاح الفرصة لأبطاله ليشيروا إلى

أن هذا الواقع إنما عقب واقعا أفضل منه كثيرا ، وإن لم يخل أيضا من عيوب فظيعة كانت بدورها سببا من أسباب التخلف الحالى .

هذا ، ولا أظننى بحاجة إلى أن أبين أن رأى حكيم دار المشرق فى نظام الزواج فى الإسلام لا يستحق أن يؤبه له . ويكفى أن نشير إلى أن فلسفة هذه الدار تدعو إلى جعل الحياة لعبا ورضا ، ونشدان البساطة واللعب . إن الحياة ، وإن احتاجت إلى البساطة واللعب ، هى فى أصلها الأصيل جهد وعرق ومكابدة ومشقات ، ولذلك فإن هـذه المجتمعات لم تصمد للغزوة الأوربية الاستعمارية ، بل إن بعضها قد أستؤصل من الوجود استئصالا . وفوق ذلـك فربما كان الزواج فى الإسلام هو أقل الأنظمة قيودا مع رنوه إلى المثل الاخلاقى الأعلى ، ذلك أنه يعترف بمقتضيات الواقع ، ويتفهم الطبيعة البشرية ، ويأخذها فى الحساب . أما المفاضلة بين عبادة القمر وعبادة الإله الواحد ، الذى لا تدركه الأبصار وهو يدرك الأبصار ، فهى غنية عن التعليق .

ومثلها المفاضلة بين دين يؤله الملك ودين يعبد الله (وإن كان الحكام فى المجتمع الإسلامى يتصرفون كأنهم آلهـة) فالعبرة بالعقيدة التى إن توارت جذواتها زمنا تحت الرماد فالأمل معقود بأن تتأجج نارها من جديد يوما ، فتأتى على الفساد والطغيان وما ينجم عنهما من مذلة وتخلف .

وننتقل الآن إلى دار الحلبة . ويبدو لى أنه ما من أحـد من البشر ، لو أصاخ لصوت ضميره الحق ، يمكن أن يجادل فى أن الحرية قيمة جليلة ، وأنها هى الأليق ببنى البشر ، وإن كان لابد فى ذات الوقت من الاعتراف بأن الحرية المطلقة خرافة من الخرافات . إلا أنه يبدو لى أيضا أن المؤلف لم يصب جانب التوفيق حين أشرك بعض المسلمين من دار الحلبة فى المطالبة بحرية الشذوذ الجنسى ، وجعل إمام المسجد هناك يبارك هذه الحرية . إن من الصعب الاقتنـاع بوجهة نظر من يدعى الإسلام ولكنه فى الوقت ذاته يهاجم شريعته (من جوانبها التى هى ليست من استنباطات الفقهاء ، بل القائمة على نصوص قاطعة من عند رب العالمين) . أنا أفهم أن يهاجم مثل هـذه

التشريعات من لم يدخل الإسلام ، أو من خرج منه ، أو من تعتريه الشكوك فيه ، أما الجمع بين دعاء الإسلام ومهاجمة تشريعاته فهو تناقض غير مفهوم لأنه غير منطقى .

كذلك أظن أن الكاتب قد كان يستطيع أن يختار مثالا آخر على كيفية ممارسة مسلمى دار الحلبة الاجتهاد فى دينهم غير شرب الخمر ، على رغم أن بعض الفقهاء يتأولون النصوص الواردة فى تحريمها بحيث يستثنون منه بعض العصائر المتخمرة إذا لم يبلغ شاربها حد السكر . إن كثيرين من حكماء الغرب ليحملون على الخمر حملة عنيفة تتناسب مع ما تجلبه على الأفراد والمجتمعات التى تتعاطاها من أضرار لا يتمارى بها . ثم إنى ، وقد أقمت فى بريطانية سنوات ستا ، لم أسمع بأى عالم دينى مسلم فى أى بلد أوربى يدافع عن الخمر مجرد دفاع . ومع ذلك فإنى مع المؤلف تماما فى أن الاجتهاد لا ينبغى أن يتوقف تحت أى ظرف .

أما تفسير مرهم الحلبى لمبدأ الجهاد فى الإسلام تفسيرا عدوانيا وتنبيهه المسلمين إلى مدى أهميته ، فإننا ، وإن لم نقره على مثل هذا التفسير ، نحب أن نلفت النظر إلى أن أولئك المستشرقين الذين يهاجمون هذا المبدأ هم هم أنفسهم الذين ينصرون بلادهم وحكوماتهم وجيوشهم فى عدوانها الظالم الغادر على بلاد المسلمين . كذلك أحب أن أقول إننا ينبغى ألا تصيبنا الحساسية كلما نكش هؤلاء المستشرقون هذه النقطة ، فإن الأمم بقوتها وهيبتها ، وهى إما آكلة أو مأكولة أو فى انتظار أن تكون إحدى الاثنتين .

ونأتى أخيرا إلى تعليق قنديل الخاطف على ما رآه من تقدم صناعى واقتصادى وعمرانى فى دار الأمان ، إذ قال إنها « هزت عقيدتى الراسخة فى تفوق دار الإسلام فى الحضارة والإنتاج » . وأكرر ما سبق أن قلته من أننى كنت أود لو أن الكاتب قد أشار ، على لسان أحد أبطال قصته ، إلى أن المجتمع الإسلامى الذى يقارنه بالمجتمعات الأخرى إنما هو المجتمع الإسلامى فى عصرنا الحالى بتخلفه وضعفه وانهزامه ، وإلا فقد خلا زمان كان هذا المجتمع ، برغم عيوبه

آنذاك ، منارة التقدم ، وكانت المجتمعات الأخرى تعشو بأبصارها إليه • أما تساؤل قنديل حين تذكر الحرب الأهلية التى نشبت فى دار الأمان وتاريخ الحلبة الدامى فى سبيل الحـرية : « وهل كان تاريخ الإسلام فى دارنا دون ذلك دموية وآلاما ؟ » فليس من يستطيـع أن يخالفه فيه • وهذه ، بعد ، طبيعة البشر بنقصها والتوائها ، والكمال لله وحـده •

ولا يفوتنى فى ختام هذه المناقشة أن أقول إننى كنت أفضل لو أن الكاتب ، بدلا من التركيز على الحكام بوصفهم أس البلاء ، لم يهمل الإشارة إلى مسئولية الشعب فى هذا ، فالحاكم ما هو إلا خادم لشعبه، فإذا غفل صاحب الدار وترك لخادمه أن يتسلط عليه ويسرقه ، ويركب فوق كتفيه ، ويدلى قدميه على النحو الذى يروق له ، فلا يلومن حينئذ إلا نفسه • وصدق المؤلف إذ أنطق سعد زغلول (ص ٢٠٤ من قصتـه « أمام العرش ») بهذه العبارة : « إن الديمقراطية الحقيقية تؤخذ ولا تمنـــح » •

مما مر يتبين لنا أهمية هذه القصة ، التى ، هى كما سلف القول ، أهمية فكرية ، ذلك أنه يغلب عليها الجفاف ، فقد حول الكاتب المجتمعات

التى تقلب بينها قنديل بطل قصته إلى هياكل عظمية ، وبدت شوارعها وعمائرها وناسها وكأنها دمى خشبية وعدد من صناديق الورق المقوى • إن المؤلف فى قصته « أولاد حارتنا » قد شد الماضى إلى عصرنا وجعل حوادثه تجرى فى حى من أحياء القاهرة الشعبية بحيويته وفورانه ، أما فى قصتنا هذه فإنه قد سحب الحاضر إلى الماضى البعيد • إننا إذ نتجول معه فى دار الحلبة مثلا لا نرى سيارات ولا قطارات أنفاق ، بل كثرة من الهوادج الذاهبة والآئبة (وخذ بالك من « الآئبة » هذه ، بهمزتها الثقيلة كاللقمة فى الزور) ، وعلى ضـوء ماذا ؟ على ضـوء المشاعل • وهو حين يصف الشوارع والمبـانى والفنادق يسوق كلاما موجزا عاما ، كأنه يكتب كتابا فى الجغرافية • ولا يفوتنى هنا أن أقرر أن الذى أعرفه أن رفع الصوت بالنداء للصلاة فى أوربة ، وإن كان مكفولا للكنائس ، فهو ممنوع على المسلمين ، على عكس ما ذكر الكاتب

(ص ٩٢) ، حين جعل قنديلا يسمع ، وهو يتجول فى دار الحلبة ، صوتا يتهادى فى الجو صائحا (الله أكبر) • وحتى هنا فإن قنديلا يسمع الأذان ، ويسير على هديه حتى يجد مسجدا ، فيدخل ، ويتوضأ ، ويقف فى صف ، ويصلى الظهر فى فرحة متوهجة ، بعين دامعة ، وصدر منشرح ، كل هذا من غير أن يأتى ذكر لأى أناس فى طريقهم إلى المسجد ، أو يحدثون شيئا من الضوضاء وهم يتوضأون أو وهم يخلعون نعالهم ليدخلوا الجامع ••• إلخ ، وإنما تأتى الإشارة إلى الناس بعد ذلك كله على نحو خاطف كالبرق ، إذ يقول : « وتمت الصلاة ، ومضى الناس ينصرفون ، ولكنى تسمرت فى مكانى حتى لم يبق فى الجامع إلا الإمام وأنا » (ص ١٩٢) • وإنى لأتساءل : أهذا هو التصرف الطبيعى لرجل جاب آفاق العالم ، وبعد عهده ببلاد المسلمين وبالمساجد والمصلين زهاء ربع قرن ؟ وهل يمكن أن يكبت مثل هذا الرجل انفعالاته إلى أن يفرغ من الصلاة ، ويفرغ كذلك المسجد من الناس ليهرول بعد ذلك كله نحو الإمام ، فيحويه بين ذراعيه ، وينهال عليه تقبيلا ؟ أين الأصوات ؟ أين الألوان ؟ أين حركة الناس من حوله ؟ أين وصف المسجد وقبته ومئذنته فى وسط هذا المحيط الغريب ؟ ألا تحس معى أنك كما لو كنت تتجول فى مدينة قد مستها عصا ساحر ، فحولت البشر فيها وكل كائن حى إلى صخر ساكن ؟ إن الملاحظ أن قصص كاتبنا الكبير العبقرى قد تحولت منذ فترة ليست بالقصيرة إلى ما يشبه المسرحيات ، فهى تقوم فى معظمها على الحوار خارجيه وداخليه ، مما يفقدها كثيرا من المتعة الفنية •

أما لغة القصة فلا داعى إلى أن أعيد القول فى رأيى فيها ، ولكنى أحب أن أنبه إلى بعض ما ورد بها من أخطاء مطبعية أو غير مطبعية ، حتى يمكن تلافيها فى الطبعات القادمة ، ككلمة (« آويت » إلى الفراش) ، وصوابها « أويت » (ص ٦١) (كثيرا ما أجد هذا الخطأ فى الكتابات العصرية) ، وكلمة « حوارى » فى الجملة التالية : فيها ميادين وحدائق وشوارع وحوارى ••• » (ص ٦٣) ، وكان ينبغى أن تكون منونة بغير ياء ، لأنها مرفوعة ، وكذلك كلمة « تواجد »

فى الجملة الآتية « تواجد هذا الوغد معى » (ص ٨٤) ، وصحتهـا «وجود»، لأن التواجد هو إظهار الوجد ، وكلمتى «وجنتان بارزتان » فى العبارة الآتية : « ذو لون كئيب ... ووجنتان بارزتان » (ص ٨٥) وصوابهما « وجنتين بارزتين » ، وكلمة « مقدما » فى قوله : « لا شىء مقدما على النوم الآن » ، وصوابها « مقدم » بالرفع ، لأنهـا خبر « لا النافية للجنس » ، وكلمة أول فى « شبكة من الشوارع لا تعرف لها أول من آخر » فهى مفعول ، وصوابها إذن هو«أولا»بالتنوين،إذ هى ليست ممنوعة من الصرف ، فهى اسـم هنـا لا صفـة ، وكلمة « عروسين » فى الجملة التالية : « ومن طرائف ما شاهدت فى الحديقة عروسين يقضيان شهر العسل » (ص ١٣٠) ، والصواب « عروسان »، لأنهـا مبتـدأ .

الفهـــرس

الموضوع	الصفحة
بين يدى الفصـــول	٣
الفن القصصى فى الأدب العربى	٥
زينـــــــب	٣١
دعـــاء الـــكروان	٥٩
حـــواء بلا آدم	٧٧
عصفور من الشـــرق	٩١
نـــــداء المجهـــول	١١١
نيــــلة النهـــر	١٢٩
قنـــديل أم هاشـــم	١٤٣
قـــاع المدينـــة	١٦١
عمالقة الشـــمال	١٧٩
رحـــلة ابن فطـــومة	١٩١

رقم الإيداع بدار الكتب
١٩٨٥/٢٢٦٥